

قام بتصور هذه الاطروحة وعملها نسخة الكترونية

{محمد قصي عبد الواحد}

بعد

أن حصل عليها كنسخة ورقية من

{محمد منيب حسن}

جعلها الله في ميزان حسناتنا

١٤٤٣هـ

٢٠٢١م



التحقيق ٤٤٩ ٤٦٦

الباب الثاني

دراسة تفصيلية للآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والايلخاني

الفصل الأول

المداخل الأتابكية والايلخانية

الفصـــل الأول

المداخـل الأتابكيـــة والإيلخانيـــة

أولا /مدخل مزار الامام عبد الرحمن

يتقدم المدخل المذكور الغرفة الاثرية لمزار الامام عبد الرحمن (١) (رسم ٢٤) ويعـد من أهم المداخل التي انتهت الينـا نظرا لكونه من أقدم المداخل التي تخلفت في المدينة من جهة ،ولأنه يحمل اسم بانيـه المحدد التاريخ من جهة أخرى ،إذ يساعدنا ذلـك على ارجاع بعض العناصر الاثرية المماثلة الى تاريخها التقريبي عن طريق الدراســة المقارنة . ومما يؤسف له أنه طلي مؤخرا بالاصباغ الدهنية الخضراء التي شوهت كثيرا من معالمـه .

ويتألف من عدة قطع من الرخام الأزرق ركبت على هيئة اطار طوله (١٨ر٣م) وعرضـه (٣٨ر٢م) وثخنه (٢٨ر٠ م) يحـف بفتحة مستطيلة (٩٣ر١×١٢ر١م) تمتد فوقهـــا عتبة مستطيلة أيضا (٤٨ر٠ × ٠٠ر١م) يعـلوها عـقد منبسط مصنج (٢) .

فالاطار يتألف من عدة أفاريز وأشرطة مختلفة القطاعات والاحجام والاشكال أهمهـــا أفريز موجي (٣) (رسم ١٩٣) ، ثم شريط عرضه (١٤ سم) تكتنفه كتابة بخط الثلث متضمنة اسم المشيد والقابـه والدعاء له (٤) ،وعلى الرغم من قراءة النص من قبل كثير من المهتمين بالشؤون الاثرية الموصلية امثال نيقولا سيوفي ، واحمد الصوفي ، وسعيد الديوه جـي ،

---

١) يقع مزار الامام عبد الرحمن في الجهة الشمالية الغربية من مدينة الموصل في محلـة الخاتونية (رسم ٢٣) ،وهو من بقايا المدرسة العزية التي بناها الاتابك عز الديـن مسعود بن قطب الدين مودود (٥٧٦ـ ٥٨٩ هـ) ،واتخذت مزارا للامام عبد الرحمن فيما بعد . وقد تداعت العمارة الاصلية ورممت عدة مرات فزالت معظم معالمهـا . ولم يبق منها حاليا سوى غرفة واحدة تعلوها قبة،ويتقدمها المدخل الذي نحـن بصدد دراسته، ويتقدم كل ذلك غرفة حديثة العهد (رسم ٢٤) . (الجمعــة: المرجع السابق ،ص ٦٦،٦٧) .

٢) أنظر الرسوم : ٤٠،٤١،٦٨٣ والصور: ٧ ـ ٩ .

٣) الافريز الموجي : هو عبارة عن تقعر سرعان ما يصعد بصورة تدريجية نحو الاعلى ثـم يرتد منحنيا نحو الاسفل بصورة رأسية فيتحول من الحالة المقعرة الى الحالة المحدبـة مما يعطيـه شكل الموج .

٤) أنظر الرسوم : ٤٠،٤٠،١٤٠ـ ١٤١ والصور : ٨٦٧ ،١١٠،١١١ .

وشير فرنسيس ، وناصر النقشبندي وهرزفيلد (Herzfeld) ، إلا أنهم جميعا لم يوفقوا في ذلك فجاءت تلك القراءات ناقصة ومغلوطة الى درجة أن البعض أضاف بعض الكلمات وغير في مواضع البعض الآخر (١) .

فأوردها سيوفي على الشكل التالي : ((٠٠ (لو) والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال لمولانا (العالم العادل) المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين (عز نصره) (المجاهد ٠٠٠) (حام) ٠٠ المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين ، قاتل الكفرة والمشركين ملك امرا (أمير) (و) أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقسنقر (نعن) ٠٠٠)) (٢) .

وجاءت قراءة الاستاذ احمد الصوفي على الشكل الآتي : ((التوفيق والدولة الدائمة (والانتصار) لمولانا (الملك) العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين (نصير) المجاهدين بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج و (المرتدين) قاتل الكفرة والمشركين ملك أمراء الشرق أتابك مسعود بن مودود)) (٣) .

بينما أوردها الأستاذ سعيد الديوه جي على النحو التالي : ((التوفيق والدولة الدائمة الاتصال لمولانا (الملك) العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين (نصير) المجاهدين حافظ بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج (والمرتدين) قاتل الكفرة (والمتمردين المارقين) ملك (أمراء) الشرق أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقسنقر)) (٤) .

أما الاستاذ أن بشير فرنسيس والمرحوم ناصر النقشبندي فقرأ النص كالآتي : ((التوفيق والدولة الدائمة الاتصال لمولانا (الملك) العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين (ذكر) ركن الاسلام والمسلمين نصرة المجاهدين حافظ بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمرتدين قاتل الكفرة (والمرتدين) (المارقين) ملك (أمراء) الشرق أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقسنقر)) (٥) .

---

١) حصرت الكلمات المخالفة لقراءة النص الصحيحة بين أقواس لنتبين مواطن الخطأ فيها لدى مقارنتها بقراءتنا الكاملة لها .

٢) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية الموصل ، ص ٢٠٥ .

٣) الصوفي : الآثار والمباني العربية الاسلامية في الموصل ، ص ٤٨ .

٤) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٤١ ، حاشية ٣ .

٥) فرنسيس والنقشبندي : المحاريب القديمة في متحف القصر العباسي ، ص ٢١٩ .

وأخيرا أورد هاهـرزفيلد على النحو التالي : ((... والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال ؟ لمولانا العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين (عز نصره) (المجاهد) ... حامي ... المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك أمرا (امير ؟) (و) أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقسنقر (نصر) ...))(١) .

ولدى رجوعي للنص ومعاينته وجدت أن بدايته تدل على عدم استقراره ونقصانه لوجود حرف العطف في بدايته الذي يوحي بوجود كلمات قبله ، بالاضافة الى انطمار قسم من أسفل المدخل .ولهذا تقبت في المكان واهتديت الى بداية النص وظهرت لدى كلمة جديدة وهي (العز) (٢) فأصبح النص كالآتي بعد اكماله وتحليله وتصحيح ما وقع به الآخرين من هفوات : ((العز والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال لمولانا المالك العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين نصرة المجاهدين حافظ بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك امرا الشرق أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقس[نقر]))(٣) .

والنص المذكور يمكن أن نقسمه الى ثلاثة أقسام حسب محتوياته :

أ . الدعاء للشخص المنشيء : ويشتمل على العبارات التالية ((العز والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال))(٤) .

ب . القاب الشخص المنشيء وتشمل معظم النص مبتدئة من نهاية الدعاء متضمنة العبارات التالية: ((لمولانا المالك العادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين نصرة المجاهدين حافظ بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك امرا الشرق أتابك))(٥) .

---

١) Herzfeld, Archaelogish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, P. 292 .

٢) أنظر الرسم : ٤٠ والصورة ١٠ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٠،٤٤٠٤ ــ ١٠،١٤١٠ والصور : ٧ ،٦،٨،١٠،١٦،١١ .

٤) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

٥) هذا وكنا قد تطرقنا الى استعمال الدعاء في النصوص الاثرية لدى المسلمين عند تعرضنا الى نصوص المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٢٤،١٢٥.

ولابد لنا بعد ذلك من شرح هذه الألقاب لتبيان مدلولاتها :

فلقب (مولانا) : أصله (مولى)[١] مضافا الى ضمير جمع المتكلم فقيل (مولانا) . واستعمل لقب مولانا للخلفاء العباسيين ، وكذلك أطلق على السلاطين السلاجقة[٢] ، وأمتد فشمل سلاطين الاتابكة في الموصل ، كما نلحظ في هذا النص ، وكذلك وروده ضمن ألقاب بدر الدين لؤلؤ[٣] ، كذلك ورد ضمن ألقاب ملوك الاتابكية في الشام ، مثل الملك نور الدين محمود[٤] ، كما شاع بين ملوك بني ارتق[٥] ، وقد صار من أهم ألقاب السلاطين والملوك منذ عهد صلاح الدين الأيوبي ، حيث أوصى الكتاب في دساتيرهم باستعماله كعلم على السلطان[٦] ، ثم أستعمل اللقب أيضا في عصر المماليك[٧] . ويرجح أنه في أواخر هذا العصر أطلق اللقب اطلاقا شعبيا على أئمة الدين[٨] .

(المالك) : خلاف المملوك . وهو من الألقاب الملكية في العصر الاسلامي ، وربما أقدم استعمال له في النقوش اطلاقه على ظهير الدين طغتكين أتابك في نص إنشاء بتاريخ سنة ٥٠٦ هـ في مسجد عمر في بصرى[٩] . ويعد من الألقاب النادرة الشيوع في العراق ،

---

١) المولى : يطلق على السيد وعلى المملوك والعتيق وعلى المنتسب الى قبيلة وقد استعمل كلقب بمعنى السيادة احيانا ، وبمعنى الانتماء احيانا آخرى ، وهو في كلتا الحالتين مشتق من المعنى الاصلي للكلمة على سبيل الكناية . وقد ورد لفظ المولى في بعض النقوش مشيرا الى الصلة الحقيقية . وقد تطور استعمال اللفظ فاتي به كلقب على سبيل التواضع ، كما استعمل كلقب رفيع بمعنى السيد : فاطلق على الحاكم . (د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٥١٦ ، ٥١٧) .

٢) المرجع نفسه ص ٥١٩ ، ٥٢٢ ؛ ابن ناقية البغدادي : الجمان في تشبيهات القرآن ، ص ١٠

٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٢٦ .

٤) كامل شحادة : من مآثر نور الدين زنكي العمرانية في حماة (الجامع النوري) ، ص ٩١ .

٥) د . جمال محرز : المرايا المعدنية الاسلامية ، ص ١٣٤ .

٦) د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، ص ٢١٣ .

٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٢ ؛ د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، ص ٥٣ ؛ د . صبحي الصواف : الابواب السرية في قلعة حلب ، ص ١١١ .

٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٢ .

٩) المرجع نفسه ، ص ٤٤٤ .

ولم نجده الا في كتابات مدخل الخان الواقع على الطريق بين الموصل وسنجار الذى بـني من قبل بدر الدين لؤلؤ ضمن الألقاب التي تعود لهذا الماهـل (١) .

وقد شاع استعماله في عصر المماليك في مصر ومن أمثلة ذلك وروده ضمن القاب الملك الاشرف شعبان وقانصـوه الغـوري (٢) ، والاشرف قايتباى (٣) ، وقانصوه الغـــوري (٤) ، والناصر محمد بـن قلاوون (٥) .

(العادل) : في اللغة خلاف الجائر وهو من القاب الملوك ونحوهم من ولاة الأمـور ، وهو من أعلى الصفات لهم لانه بالعدل تعمر الممالك ويأمن الرعية وتصلح الأمور . وقـد ورد هذا اللقب كصفة عامة للسلاطين في بعض النقوش ، فأطلق على أبي العباس مـأمـون بن مأمون خـوارزم شـاه في نص انشاء بتاريخ ٤٠١ هـ ، وعلى نصر الدين تنفج خـان ابراهيم في سكة بتاريخ ٤٠٧ هـ من أوزكـند (٦) ، وعلى السلطان السلجوقي ابي الفـتح ملكشـاه بن سـلجوق . واطلق أيضا على بعض وزراء الدولة السلجوقية كنظام الملـك ووزراء الدولة الفاطمية مثل المغربي (٧) .

وعرف هذا اللقب في الشام حيث لقب به نور الدين محمود زنكي (٨) ، كما لقب به الملك الارتقي المعز ابو الفضل ارتق شاه (٩) . وفي الموصل لقب به بدر الدين لـــؤلؤ (١٠) .

---

١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .

٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٤٤ .

٣) الصفحة نفسـها ؛

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, Pl. 47c .

٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٤٤ .

٥) Devonshire , Ramble in Cairo , P. 28, Pl. XV111 ;

د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٥٣ .

٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٨٨ .

٧) الصفحة نفسـها .

٨) Berchem , Arabische Inschirften , P. 38 .

٩) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

١٠) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

وفي عهد المماليك أطلق اللقب مجردا من ياء النسبة على السلاطين ، بينما استعملت النسبة اليه (العادلي) لأكابر العسكريين من النواب ونحوهم ،كما أطلق (العادل) كنعت خاص لكثير من رجال الدولة (١) .

(العالم) : من ألقاب العلماء ،الا أنه كان في الحقيقة من الألقاب المشتركة في الاصطلاح بين رجال الحرب والادارة .وكان من الألقاب التي يعتز بها الملوك ،وكان في هذه الحال يردف غالبا (بالعامل) و(بالعادل) . وقد وردت في النقوش ضمن ألقاب هذه الطوائف المختلفة . فأطلقت مثلا على معز الدولة أرسلان تكين أبي الفضل العباس في نص بتاريخ سنة ٤٣٣ هـ(٢) . كما أطلق على السلطان السلجوقي ابي الفتح ملكشاه بن سلجوق (٣) ،وأطلق ايضا على نور الدين محمود في الشام (٤) ،والملك الارتقي المعز أبو الفضل أرتق شاه (٥) ،كما ورد في الموصل ضمن القاب بدر الدين لوءلوء (٦) ، وورد أيضا هذا اللقب وسابقه ضمن القاب بعض ملوك الدولة الايلخانية (٧) .

وفي عصر المماليك كان اللقب يأتي غالبا ضمن القاب السلاطين مجردا من ياء النسبة، أما في حالة غيرهم من رجال الدولة فكان يرد بصيغة النسبة (٨) .

(الموءيد) : اسم مفعول من الأيد وهو القوة ، والمراد أن الله تعالى يوءيده ويقويه . وهو من الألقاب التي تشير الى تقوى الملقب : إذ أنه موءيد من السماء يأتيه النصر من عند الله (٩) ،وقد ورد في القاب أبو نصر احمد بن مروان بنص انشاء بتاريخ سنة ٤٢٦هـ (١٠) ،

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٣٨٨، ٣٨٩ .

٢) المرجع نفسه ،ص ٣٩٠ .

٣) ابن ناقية البغدادي : المرجع السابق ، الورقة الاولى .

٤) كامل شحاذة : المرجع السابق ،ص ٨٨ .

٥) د . جمال محرز : المرجع السابق ،ص ١٣٤ .

٦) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

٧) مهاب درويش : الألقاب على المسكوكات الايلخانية ،سومر لسنة ١٩٦٥م ،م ٢١ ،ص ١٥٩ .

٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٣٩٠ .

٩) المرجع نفسه ،ص ٥٢٣ .

١٠) Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans La Turquie Orientale, Texte 1, P. 312 , No. 45 .

كما ورد في العهد السلجوقي ضمن القاب السلطان أبو الفتح ملكشاه بن سلجوق (١) ، كما لقب به نور الدين محمود بالشام (٢) ، وكذلك شاع بين بني أرتق فلقب به الملك المعز أبو الفضل أرتق شاه (٣) . أما في الموصل فتلقب به بدر الدين لوءلوء (٤) . وبعد فقد أستعمل اللقب مضافا الى ياء النسب فاطلق (الموءيدى) على الامراء (٥) .

(المنصور) : نعت خاص للخليفة أبي جعفر ثاني خلفاء بني العباس ، ثم نعت به بعد ذلك كثيرون سواء في المشرق أم المغرب (٦) مثال ذلك أبو نصر احمد بن مـــروان (٧) ، والسلطان أبو الفتح ملكشاه بن سلجوق (٨) ، وكذلك الملك المعز أبو الفضل أرتق شاه (٩) ، كما كثر شيوع هذا اللقب في العصر المملوكي (١٠) . وفي الموصل ورد ضمن القاب بـــدر الدين لوءلوء (١١) .

ولقب المنصور يشير الى أن صاحبه موءيد من الله لان النصر من السماء ، وكانت لفظـة (المنصور) تستعمل في مصطلح عصر المماليك كأحدى الصفات التي تجرى مجرى التفاوءل فكانت توصف بها بعض الاشياء (١٢) .

(عز الدنيا والدين) : لفظ (عز) كان يضاف اليه بعض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل : عز الاسلام ، وعز الدين ، وعز الدولة (١٣) ، وهنا أضيف الى كلمتي الدنيا والدين .

---

١) ابن ناقية البغدادى : المرجع السابق ، الورقة الاولى .

٢) Berchem , op. cit., P. 38 .

٣) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

٤) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٣ .

٦) المرجع نفسه ، ص ٥١٢ .

٧) Gabriel , op. cit., Texte 1, P. 312 , No. 45 .

٨) ابن ناقية البغدادى : المرجع السابق ، ص ١ .

٩) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

١٠) د . علي ابراهيم : دولة المماليك البحرية ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

١١) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

١٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥١٣ .

١٣) المرجع نفسه ، ص ٤٠٠ .

والجدير بالذكر أن اضافة اللقب الى الدين ظهر في بني بويه منذ حوالى ٤٠٠ هـ . واتخاذ رجال الدولة لهذا النوع من التلقيب يشير الى مشاركتهم للخلفاء في شئون الدين بعد استئثارهم بأمور الدولة ويعد في الوقت نفسه رمز لاضمحلال الخلافة (١) .

وربما كان ذلك محاولة لتجريد الخليفة من الأمور الدينية التي تمسك بها . ويدل في نفس الوقت على الصراع المذهبي بين البويهيين المعتنقين للمذهب الشيعي ، وبين الخليفة الذي كان على مذهب السنة .

ويلاحظ أحيانا ضم (الدنيا) الى الدين ، وقد أطلق ذلك على تنفج خان ابراهيم في سكة بتاريخ ٤٥٧ هـ فصار (نصر الدنيا والدين) (٢) .

ونظرا لانتشار الألقاب المضافة الى الدين في كل من الدولة العباسية والدولة الفاطمية عم استعماله في القرن السابع الهجري جميع أنحاء العالم الاسلامي ، ولكن شيوعه في الغرب الاسلامي أقل من شيوعه في المناطق الأخرى . وظل الخلفاء العباسيون يمنحون الألقاب المضافة الى (الدين) كرمز تكريم لأفراد دولتهم (٣) .

(ركن الاسلام والمسلمين) : ركن الشيء في اللغة جانبه الأقوى . وقد ورد في الآية الكريمة (أو آوي الى ركن شديد) أي فيه العزة والمنعة ، وكان اللفظ يدخل في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (ركن الاسلام) (٤) .

أما لقب (ركن الاسلام والمسلمين) : فقد أطلق على السلطان ملكشاه السلجوقي في نص أنشاء بتاريخ سنة ٤٨٠ هـ في القلعة بحلب . وقد جعلت د سائير الألقاب الملوكية الألقاب المضافة الى (الاسلام والمسلمين) أعلى الألقاب المركبة ، وذكرت أنها في أولها بعد لقب التعريف الخاص ، وذلك بحجة أن المضاف يشرف بشرف المضاف اليه ، ولما كان الاسلام أشرف شيء عند المسلمين وجب تقديم ما يضاف اليه . وكان لقب (ركن الاسلام والمسلمين) يستعمل في عصر المماليك عموما للعسكريين (٥) . وفي الموصل ورد اللقب المذكور

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٢) المرجع نفسه ، ص ١٤٤ .

٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٧ .

٤) المرجع نفسه ، ص ٣٠٤ .

٥) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ .

بالاضافة الى نصنا هذا ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ [١]

(نصرة المجاهدين) : نصرة من أسماء المبالغة في اللغة العربية [٢] وهو على وزن (فعلة) بضم الفاء وفتح العين ويعد من الابنية المستعملة للنعوت في العربية. وقيل أيضا رجل ضحكة : كثير الضحك، ولعبة : كثير اللعب، وخدعة كثير الخداع [٣]، ومثلها قوله تعالى في صفة غائب الناس : (ويل لكل همزة لمزة) [٤]. وقال عليه الصلاة والسلام: (ليس القوى بالصرعة) أي كثير الصراع .

وقد أضيف الى هذا اللقب بعض الالفاظ لتكوين القاب مركبة مثل (نصرة الجيوش) ، و (نصرة الدين) [٥]، وهنا أضيف الى (المجاهدين)فأصبح (نصرة المجاهدين) .

(حافظ بلاد المسلمين) : الحافظ اسم فاعل من الحفظ بمعنى الاستظهار او الحراسة وهو من القاب المحدثين وقد اختص بهم لضرورة حفظهم للاحاديث واسماء الرجال وتواريخهم ونحو ذلك [٦] . ويدخل هذا اللقب في تكوين بعض الالقاب المركبة ، مثل (حافظ الثغور) و (حافظ الجمهور) [٧] ، وهنا أضيف الى كلمتي (بلاد المسلمين) ، فأصبح (حافظ بلاد المسلمين) .

(شمس المعالي) : أضيف لفظ (شمس)الى كلمات أخرى لتكوين بعض الالقاب المركبة ، وتشير هذه الالقاب الى أن صاحب اللقب بالنسبة الى الطائفة المعبر عنها في المضاف اليه يشبه الشمس في الظهور واعطائها النور والحياة للعالم . وقد عرف من هذه الالقاب من عصر المماليك (شمس الافق) و (شمس الشريعة) و (شمس النصر) و (شمس المذاهب) ،

---

١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

٢) د . خديجة الحديثي : ابنية الصرف في كتاب سيبويه ، الطبعة الاولى ، بغداد ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م ، ص ٢٦٩ .

٣) ابن السكيت : اصلاح المنطق ، شرح وتحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، الطبعة الثانية ، مصر ١٣٧٥ هـ/ ١٩٥٦م ، ص ٤٢٧ـ ٤٢٨ .

٤) الهمزة : الآية ١ .

٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٣٢ .

٦) المرجع نفسه ، ص ٢٥٢ .

٧) المرجع نفسه ، ص ٢٥٣ .

وجميعها من ألقاب العلماء [١] ، وهنا أضيفت كلمة (شمس) الى كلمة (المعالي) لتكوين اللقب المركب .

والمعالي : جمع (معلاة) وهي الرفعة والشرف ، وقد أطلق هذا اللقب على الأمير قابوس بن وشمكير في نص انشاء بتاريخ سنة ٣٧٥ هـ في جرجان [٢] . والجدير بالذكر أن عز الدين مسعود بن مودود أنفرد بهذا اللقب في الموصل .

(قاهر الخوارج والمتمردين) : القاهر في اللغة الغالب ،وهو من صفات الله الحسنى، ولذلك كره التلقيب به [٣] ،وكان يدخل في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (قاهر الخوارج والمتمردين) .وقد أطلق هذا اللقب على السلطان شعبان في نقش بتاريخ سنة ٧٧٠ هـ [٤] . وفي الموصل تلقب به بدر الدين لؤلؤ [٥] .

(قاتل الكفرة والمشركين) : قاتل كان يضاف الى بعض كلمات مثل : الكفرة والملحدين لتكوين القاب مركبة .ولقب (قاتل الكفرة والمشركين) أطلق على نور الدين في نص انشاء في الجامع النوري بحماة ٥٥٨ هـ . ويعتبر هذا اللقب أثرا من آثار النهضة السنية التي كان من مظاهرها الدفاع عن الاسلام السني ضد الصليبيين والاسماعيلية، وقد تصدر الأتابكة الجهاد ضد الصليبيين [٦] ، ومن الذين تلقبوا بهذا اللقب في الموصل ،بالاضافة الى عز الدين مسعود ، هو الملك بدر الدين لؤلؤ [٧] .

(ملك) : الملك لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية، وهو لقب معروف في اللغات السامية . وقد ورد في بعض الآيات القرآنية . ولم يعرف هذا اللقب في صدر الاسلام ، ولا في العصر الاموي ، ولكن في العصر العباسي نتيجة لاستقلال بعض الولاة

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٣٦٠ .

٢) المرجع نفسه ،ص ٣٦ .

٣) المرجع نفسه ،ص ٤٢٦ .

٤) المرجع نفسه ،ص ٤٢٧ .

٥) يوسف ذنون : المرجع السابق ،ص ٢٢٦ .

٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٤٢٣ .

٧) سيوفي : المرجع السابق ،ص ٢٠٠ .

عن مركز الخلافة من جهة ،واستبداد بعض الأمراء بالسلطة من جهة أخرى ظهر لقب (الملك) الذي يحمل في طياته معنى السيادة العليا ، فقد أطلق على أمراء بني سامان في بخارى ، كما أطلق في ميافارقين ، وشاع بعد ذلك بين بني بويه ،ثم عرف فيما بعد في عصر السلاجقة،والعصر الفاطمي ، والعصر الايوبي ،والعصر المملوكي ، وفي هذا العصر الاخير كان اللقب يستخدم في مخاطبة ملوك النصارى عن السلطان ، وكان يستعمل أيضا مضافا الى ياء النسبة (الملكي)[١] .

وشاع استعمال لقب (الملك) في العصور المتأخرة في غير مصر في مكة والجزائر[٢] .

(أمرا)[٣] : جمع (أمير) والأمير في اللغة ذو الأمر والتسلط ، وهو لقب من القاب الوظائف[٤] . ويرجع استعماله في الاسلام كأسم لوظيفة الى عصر النبي (ص) حين كان يقصد به الولاية على الحكم أو رئاسة الجيش ونحو ذلك . وقد استعمل أيضا بمعنى الولاية العامة في هذا العصر المتقدم ، وقد استعمل (الامير) كلقب وال على الوظيفة لولاة الأمصار التابعة للخلافة الاسلامية العامة[٥] .

ولم يقتصر استعمال لقب (الامير) للاشارة الى وظيفة ،بل استعمل أيضا كلقب فخرى منذ العصر الأموى ، وكان اللقب في الدولة العباسية يطلق على ولي العهد ، ثم أطلق على بني بويه لما استبدوا بأمر الدولة العباسية[٦] .أما في الدولة الفاطمية فقد استعمل

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٤٩٦ ـ ٥٠١ .

٢) المرجع نفسه ،ص ٥٠١ .

٣) أورد سيوفي والديوه جي الكلمة بالهمزة (امراء) (سيوفي : المرجع السابق،ص٢٠٨ ؛ الديوه جي : المرجع السابق ،ص ١٤ ،حاشية ٣) . بينما الهمزة غير موجودة بالاصل، وكان المفروض أن تثبت الهمزة ما دام الكلام متصلا ،ولان قصر الممدود عادة يستعمل في آخر الكلام فيكون حينئذ كالسكون المستعمل عند الوقف . والتخلص من الهمزة وقصرها وقلبها صفة مشهورة في كلام العامة قديما وحديثا ومن ذلك قولهم :وزة وزيبق وكربلا في إوزّة وزئبق وكربلاء فحذفوا في الاول وقلبوا في الثاني وقصروا الممدود في الثالث . (مقدمة الدكتور عبد العزيز مطر لكتاب ابن الجوزي: تقويم اللسان ،ص ٥٦ ،٥٧) .

٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ١٨٩ .

٥) المرجع نفسه ،ص ١٨٠ .

٦) المرجع نفسه ، ١٨٢ .

بمعنى الوالي ، ثم عم اطلاقــه على أبناء الخلفاء ، كما أطلق على رجال الدولة(١) . وفــي الموصل ورد بكثرة ضمن ألقاب بدر الدين لؤلؤ على مخلفاته الاثرية(٢) .

(أتابك) : تطرقنا الى اللقب المذكور عندما تعرضنا الى الفترة الاتابكية في الموصـل في تمهيد البحث(٣) .

ج : اسم المنشئ : ويشمل القسم الاخير من النــص : ((مسعود بن مودود بن زنكي بــن آقســنـ(قر))) (٤) .

وورود اسم المنشئ هذا مهم جدا لانه يحدد تاريخ البناء الى النصف الثاني من القرن السادس الهجري ، لان عز الدين مسعود بن مودود حكم في الفترة ما بين ٥٧٦ ـ ٥٨٩هـ ، كما أن ورود الاسم يعتبر في نفس الوقت دعمـا للمصادر التاريخية التي تذكر أن الملـــك المذكور بنى مدرسة(٥) تخلـف عنها البناء الحالي الذي يضم المدخل .

وأصبح ذكر أسماء الأشخاص على المخلفات الاسلامية خلال العصور المختلفة ، وفــي شتى البقاع عادة متبعة عند المسلمين سواء أكانت عمائر قاموا بأنشائها (٦)، أو ترميمها(٧)، وما يتبعها من عناصر معمارية أمروا بعملها (٨)، أم عناصر وتحف فنية مختلفة صنعت لأجلهم(٩) .

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٨١ ـ ١٨٣ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٦، ٤٨، ١٤٢٨، ١٤٦٦ .

٣) أنظر الحاشية ١ في الصفحة ١ من التمهيد .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٩، ١٤١٠ والصورة ١١ .

٥) أنظر ترجمة العاهل المذكور في تمهيد البحث في الصفحة

٦) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 264 ; Berchem , op. cit., P. 38 ; Creswell, op. cit., Vol. 11, Pl. 47 (C.) ;
سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ د . حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جـ ١ ، ص ١٤٢ ؛ د . احمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، جـ ١ ، ص ٦٨ .

٧) صبحي الصواف : المرجع السابق ، ص ١١١ .

٨) كامل شحاذة : المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٩١ .

٩) د . حسن الباشا : طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله ، ص ٨٤ ؛ د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ ؛ عبد الرؤوف علي يوسف : تحف فنيـــة من عصر المماليك ، ص ٩٧ .

وقد نفذت كتابة النص بخط الثلث على طريقة ابن البواب بواسطة أسلوب الحفـر البارز فكانت على مستويين : الغائر للأرضية والبارز للحروف وتزييناتها الخطية ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام في هذه الكتابة :

١ـ القطاع المسطح للحروف ، ووجود الترويس الخالي من الاضافة في رووس بعض الحروف كالالف واللام الاوليين ، ونلمس نفس الشيء في هامات المدات القائمة لقسم من الحروف الأولية الاخرى ، كالباء وما شاكله والياء ، كما تبدو خاصية التشعير في نهايات الالف المنفصل (١)

٢ـ ظاهرة تسلسل كلمات النص وعدم تراكيبها (٢) ، وهي من الخصائص البارزة في خط الثلث ، وأن لم تكن مقتصرة على هذا الخط فقط .

٣ـ محاولة ملء الفراغ بحركات الشكل ، وهيئات التزيينات والزخرفة الكتابية ، كالوردة الخطية ، والعناصر النهائية المختلفة من أغصان واوراق (٣) .

ويجاور الشريط الكتابي السابق اطار زخرفي مكون من بروز محدب رشيق تكتنفه زخارف هندسية على هيئة الخطوط المضفورة (الجدائل) (٤) تبدأ من أسفل الجانب الايمن ، ويتكون موضوعها الزخرفي من خطين يلتوي كل منهما على نفسه ليتحول بدوره الى خطين متوازين (٥) ، بحيث كونت لنا هذه العملية أربعة خطوط تتجه نحو الاعلى بحركة التوائية افعوانية مكونة مناطق بيضوية مدببة بعد أن تضافرت مع بعضها على هيئة (نسيج السلال) ، ثم تتحول في الاعلى نحو الداخل في وضع أفقي بعد أن كانت في الجانب تسير في وضع عمودي (٦) وبعدها تنتهي في أسفل الجانب الايسر دون أن يختل توازنها ويمكن مدها الى ما لا نهاية ، وهذا الاسلوب الفني المميز للاطارات الزخرفية

---

١) أنظر الرسوم : ١٤١٣ ـ ١٤١٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٠٤ ـ ١٤١٠ والصور : ١٠٦٨ ، ١١٠١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤١١ ، ١٤١٢ ، ١٤١٧ .

٤) تتبعنا أصل الخطوط المضفورة عند تعرضنا الى الزخارف الهندسية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٦ ـ ١٠٩ .

٥) أنظر الرسوم : ٥٨٣ ، ٥٨٤ .

٦) أنظر الرسوم : ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٦٠١ والصور : ١١٠١ ، ١١٠٠ .

الاسلامية يعبر عنه هرزفيلد فيقول : ((فكل زخارف الاطارات العربية يمكن مدها الـــى ما لا نهاية في الافق، ومع هذا فالزخارف تحتفظ باتجاهها الرأسي والطرف الأعلى مجهــز بحيث يصلح للنهايات الحرة)) (١) .

أما العتبة العليا للمدخل فتتكون من قطعة رخامية مستطيلة (٤٨× ١٠٠سم) تتخللها زخرفة من الارابســك على مستويين يتكون موضوعها الزخرفي من الاغصان النهائية التي تخــرج من جوانبها أنصاف مراوح نخيلية بصورة متناظرة تؤلف لدى تقابلها والتقائها مع بعضهـــا ما يشبه المراوح الكاملة، وكذلك مناطق لوزيـــة بصورة أفقيـــة (٢) .

ومن المميزات الفنية لهذه الزخرفة : زيادة الغــور في أرضية العناصر الزخرفية، واتساع المسافة ، ووجود الحزوز داخل الاغصان والتقعرات والتجاويف داخل الأوراق النهائية بصورة جلية (٣) ، كما تميزت أنصاف الأوراق النخيلية بانتهاء النصل الأسفل بالتواء كروي علـــى نفسه ، واتخاذ النصل الأعلى هيئة خنجرية (٤) .

ولعل أهم العناصر المتمثلة في هذه الزخرفة هي : أنصاف مراوح ثنائية ، ومراوح نخيلية كاملة ثلاثية وخماسية بهيئات مختلفة، بعضها تكون من تدابــر أنصاف الأوراق النخيليـــة والتقاء أنصالها العليا ، مما جعل نصلها العلوي الأوسط يتخذ هيئة لوزية مجوفة أو قـــوس مدبب ، كما يوجد بالزخرفة عناصر هلالية أشبه ما تكون بالمقبض تتوسط الزخرفة، لتدخلهـــا الاغصان وتخرج منها لدى التقاءها وافتراقها (٥) .

ونحن نشك في عودة هذه العتبة الى زمن تشييد المدخل نفسه، وذلك لأن المميزات والعناصر الزخرفية فيها تؤيد هذا الشك، فزيادة الغــور في الأرضية وزيادة مســاحتهـــا وتكوين الظلال والقــتوم بين العناصر وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي ، ووجود التقعـــرات

---

١) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 267 .

٢) أنظر الرسوم : ٦٨١ ـ ٦٨٣ والصور : ٩٦٨ .

٣) تطرقنا الى ظاهرة الحزوز والتقعرات داخل العناصر النهائية من حيث الأصل والانتشار عند تعرضنا الى الزخارف النهائية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول فـــي الصفحـــة ٩٧ ، ٩٨ .

٤) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ٦٨١ ـ ٦٨٦ .

والحزوز داخل الأوراق والأغصان بصورة جيدة، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية واتخاذ أنصالها العليا لتحمل عناصر أخرى وتحول معظم رؤوس أنصاف الأوراق النخيلية الى هيئات كروية صماء، وانعدام التجويف المقعر في أسفل العناصر، وشيوع العناصر الهلالية، وكذلك الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصافها على الهيئات التي تمثلت هنا، كل هذه المميزات والعناصر تجلت واضحة في مخلفات معمارية ،وصلية تعود الى النصف الأول من القرن السابع الهجري (١) . بينما نجدها في المخلفات المماثلة التي تعود الى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (وهو زمن المدخل) تختلف اختلافا كبيرا عما لمسناه هنا، اذ كانت تمتاز بقطاعها المقعر البسيط والمسطح، وندرت التقعرات والحزوز داخل العناصر، وتميزت بوجود القاع المجوف في أسفلها ونفذت بواسطة الحفر المشطوف في بعض الأحيان، كما أن العناصر كانت تخرج من غصن واحد وليس من اتحاد غصنين وتكوينهما غصنا واحدا، أما الأوراق النخيلية فكانت بصورة عامة تتصف بالرشاقة والتحوير الكبير عن الطبيعة، بينما العنصر الهلالي انعدم نهائيا (٢) .

واذا تناولنا الموضوع الزخرفي لهذه الزخرفة فنجده يماثل الى حد كبير ذلك الموضوع الذي تمثل بزخرفة أفريز محراب مزار الامام عون الدين (٣) .

وبالاضافة الى ما تقدم نلخط مميزة هامة أخرى، وهي أن محور الزخرفة يبعد عن الجهة اليسرى قرابة (٣٥ سم) بينما يبعد عن الجهة اليمنى (٧٥ سم) (٤) ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار خاصية التناظر التمثيلي التي امتازت به الزخارف الاسلامية بصورة عامة، فيجب أن يكون المحور المذكور في الوسط، بمعنى أن القطعة ناقصة (٤٠ سم) من جهتها اليسرى، أي أن طولها يجب أن يكون على أقل تقدير (١٥٠ سم)، كما أن عدم انتظام نهايتي القطعة يدل دلالة واضحة على نقصانها وأن الطول الحالي لا يمثل طولها الحقيقي بأي حال من الأحوال، وستكون في هذه الحالة أطول من عرض فتحة المدخل البالغة (١١٢ سم) ولا تتناسب والفتحة المخصصة لها .

---

١) الجمعة : المرجع السابق، صور : ٢٥٨ـ ٢٦٠، ٢٦٣ والرسوم : ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٧٧، ٣٠١، ٣٣٧، ٣٤٣ .

٢) المرجع نفسه، صور : ٢٣٥، ٢٣٨، ٣٤٣ .

٣) المرجع نفسه، صورة ٢٧٤ والرسوم : ٢٧٣ـ ٢٧٦ .

٤) أنظر الرسم : ٦٨٣ والصورة ٩ .

وهكذا نستنتج مما تقدم أن الأدلة الزخرفية تدل على عدم التوافق الزمني بين عهد تشييد المدخل والقطعة المذكورة ، كما أن الأدلة المعمارية التي أوردناها توضح لنا أن العتبة التي تمثلها القطعة دخيلة على المدخل ، وليست عتبته الحقيقية ، وانما أضيفت اليه فيما بعد نتيجة الترميمات المتأخرة .

وهذا الاستنتاج يقودنا الى التساؤل عما كانت تمثله هذه القطعة في الحقيقة من جهة ؟ وما شكل عتبة المدخل من جهة أخرى ؟ .

فبالنسبة للتساؤل الأول فأرجح أنها كانت جزءا من القسم العلوي لاطار باب أو شباك من منتصف القرن السابع الهجري ، أو أنها تمثل الأجزاء العليا لازار يلف جدران احدى الغرف أو القاعات ، وذلك لأن أفاريز القطعة المقعرة والمحدبة والمسطحة البارزة بروزا واضحا والمحيطة بعناصرها الزخرفية لا يمكن ان تكون في الأجزاء السفلى للعمائر ، حيث أن هذه الأزر تكون عادة من الرخام المسطح الخالي من الزخارف البارزة كالذي نراه في إزار الغرفة الداخلية لضريح الامام عون الدين [1] ، لكيلا تتأثر الزخارف بالرطوبة المتأتية من الأرضية على مر الزمن ، وقد يجوز أن القطعة كانت بالأصل تمثل جزءا من أشرطة إحدى الحيطان ، ولكن هذا احتمال ضعيف لعدم وجود نظائر له .

ومهما كانت القطعة سواء أكانت تمثل جزءا من إطار لعنصر معماري ، أم إزار أو شريط زخرفي فيجب أن يكون وضعها الأصلي بصورة أفقية ، وليست عمودية ، وذلك لوجود المحور الزخرفي الذي لا يمكن أن يكون إلا بصورة رأسية .

أما شكل العتبة فكانت مستطيلة (٤٧ × ١١٢ سم) تشغل المساحة الناقصة المحصورة بين جوانب إطار المدخل التي تعلو فتحته من ناحية وبين كابليه من ناحية أخرى ومؤلفة من عدة صنجات معشقة قياسا لما عليه الحال في جميع المداخل الاتابكية الكاملة [2] . وفي بعض الحالات تتدلى من أسفل العتبة دلايات كما هو الحال في مدخل مدفن الامام عون الدين [3] ، ومدخل كنيسة المارحودني [4] .

---

١) أنظر الصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .

٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

٤) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٦ .

ولكننا في هذا المدخل نستبعد وجود الدلايات وذلك لأن طول الدلاية يكون بطول الكابل البالغ (٣٤ سم) فاذا طرحنا ذلك من طول فتحة المدخل البالغة (١٩٣ سم) فلا يبقى سوى (١٦٠ سم) بحيث يتعذر الدخول والخروج بسهولة •

وكل كابل (١) من كابلي المدخل يتكون من رخامة مقسمة الى عدة أفاريز مختلفة الأشكال والمقاييس من : مقعرة ومحدبة ومسطحة تحصر بينها أحيانا أخاديدا رشيقة بهيئة الزوايا الحادة والقائمة (٢) .

وقد شغلت واجهة كل كابل من الخارج بزخارف الأرابسك الحلزونية المتشابكة والمكونة من الأغصان والأوراق النهائية بالاضافة الى الأوراق النخيلية الثلاثية ، وتتميز جميع العناصر الزخرفية بقطاعها المسطح (رسم ٢٧٩) •

ويعلو العتبة العليا عقد منطح مؤلف من أربع صنجات معشقة (٣) ، تمتد حتى أعلى المدخل لتشمل الأجزاء والأفاريز المكونة لاطار المدخل التي تعلو العقد المذكور •

واذا عدنا الى اطار المدخل نجد كل طرف من طرفيه المجاورين للفتحة نحت عليه أفريز غائر مقعر ينتهي عند بداية الافريز المضفور والشريط الكتابي الآنفي الذكر بصورة فجائية ، ويرتكز مع الافريز والشريط المنوه عنهما على رخامة مستطيلة طولها يساوي عرض الاطار تقريبا ، ولما كان مثل هذا الافريز ينتهي بمقرنص صغير ، كما هو الحال في بعض المحاريب الأتابكية (٤) ، وبعض المداخل الأتابكية والايلخانية (٥) ، لذا نرجح أن المدخل قد فقد بعض أجزائه السفلى ، ثم عوض عنها فيما بعد بالقطعة السفلى الحالية وكذلك التي تقابلها ، ومما يؤكد ذلك هو اختلاف نوعية رخامهما عن رخام بقية أجزاء المدخل •

---

١) تطرقنا الى الكوابيل من حيث الأصل والانتشار لدى كلامنا عن العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٨١ ـ ٨٥ •

٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩،٤٠ والصورة ٨ •

٣) تتبعنا أصل وانتشار العقود المنطحة والصنوج المعشقة في العهد الاسلامي والعهود السابقة عند تعرضنا الى العناصر والزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٤ ـ ٧٦، ٨٦ ـ ٩٠ •

٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧٢،٣١١ ، رسم ٢٦٧،٢٩١ •

٥) أنظر الرسوم : ٤٤،٥٢،٧٣ •

أما العتبة السفلى للمدخل فنجدها غير منتظمة ولا تتناسب ودقة عمل بقية أجزائـــه ، كما أن نوعيـة الرخام المنحوتـة منه يختلف عن الرخام الذى عمل منه المدخل ،بالاضافـة الى أن عرضها البالغ (٢٠ سم) ينقص بمقدار (٨ سم) عن سمك اطار المدخل من الداخل الذى من المفروض أن يتطابق معــه • وهذا يدل دلالة واضحة على أن العتبة الاصليــة فقدت واستعيض عنها بهذه القطعة الرخامية الحالية •

وهذه القطع الدخيلة على المدخل ، بالاضافة الى عدم انتظام بقية القطع الرخاميـة المكونة له انتظاما تاما تبين أن المدخل كان قد تحول الى كومة من الانقاض في العصـور المتأخرة،ثم أعيد بناؤه على صورته الحالية بعد اكمال ما فقد من أجزائه الاصلية بقطـع مستحدثة •

ثانيا / مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (١)

يعد هذا المدخل من أجمل المداخل الاتابكية التي وصلتنا حيث يحتفظ بجميع معالمه المعمارية والفنية التي قارعت عاديات الزمن ، وربما من الاسباب التي ساعدت على حفظه السقيفة التي تتقدمه (رسم ٢٥) ، وللمدخل أهمية كبرى ، وذلك لانه يحمل اسم بانيه المحدد التاريخ ، اذ نتمكن بواسطته أن نرجع كثيرا من الآثار المماثلة لمعالمه الى تاريخها التقريبي عن طريق الدراسة المقارنة .

ونحت من عدة قطع من الرخام الازرق ، وهو عبارة عن إطار مستطيل (٦١ر٣ × ٣٥ر٢ ـ ١٨ر٢ م) (٢) يحف بفتحة مستطيلة أيضا (٩١ر١ × ٠٠ر١ م) تعلوها عتبة معنجة مرتكزة على كابلين ، ويعلوها عقد منبطح مسنن يتوجه أفريز من الزخارف المعمارية وشريط كتابي بخط الثلث (٣) .

ولاطار المدخل شريط كتابي وعدة أفاريز منها ما كان على شاكلة المناطق المعمارية بهيئة المحاريب الصغيرة ومنها ما كان مقمرا (رسم ١٨٩) .

فالشريط الكتابي دون بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على أرضية مقمرة . ومثل هذه الارضيات للاشرطة شاعت في الفترة الاتابكية في عهد بدر الدين لوءلوء ، كما هو ملاحظ في

---

١) يقع مزار الامام عون الدين (ابن الحسن) في الجنوب الشرقي من مدينة الموصل القديمة في المحلة المسماة باسمه (رسم ٢٣) . والمبنى الحالي من عمارات بدر الدين لوءلوء (٦٤٦ هـ) ويتكون من غرفة مربعة تعلوها قبة مخروطية مزدوجة ، وتحتوي الغرفة على محراب رخامي ، وصندوق قبر خشبي وأفريز رخامي يعلوه شريط كتابي يبطن جدرانها الداخلية ، ثم المدخل الذي نحن بصدد دراسته . والى الشرق من الغرفة ايوان يتصدره مدخل ـ سند رسه فيما بعد ـ يوءدي الى غرفة اتخذت مدفنا لاحدى العائلات العلوية يسمى المدفن (البرمي) أو (الجمفري) (رسم ٢٥) . وعلى الرغم من كثرة ترميمات المزار خلال العصور المختلفة ، الا أنه لا زال يعد من العمائر الاتابكية النفيسة التي وصلتنا محافظة على معظم معالمها الاثرية والتاريخية . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ ـ ٢٧٠) .

٢) لم يكن عرض المدخل متساويا اذ يبلغ من الاسفل (٣٥ر٢م) ، بينما من الاعلى (١٨ر٢ م) ، أي بفارق (١٧ سم) .

٣) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٣ والصور : ١٢ ، ١٣ .

الشريط الكتابي الكائن تحت التاج الزخرفي لمحراب مزار الامام يحيى بن القاسم[١]، ووردت مثل هذه الأرضيات قبل وبعد العهد المذكور .

وقد تعرض لقراءة نص الشريط نيقولا سيوفي وسعيد الديوه جي . فقرأه الأول على الشكل التالي : ((ندد ت بابا مقبلا والبدر في برج السعود بابا يبشر بالسعادة آل محمد في صعود با .. من الكرم ... لا من جديد بدر فيه رحمة ... من كيد الحسود لاذ به أهل الحوائج من قريب ومن بعيد ما خاب قط موءمل القا عصاه بالوصيد يرجو الوقاية(من ذنوب من) المجرة في الحدود لا زال يرفل في السعادة والسيادة والمزيد باق على رغم الاعادى لابسا حلل الجديد ... ال بيت محمد مذ كنت طفلا في المهود(وعهد ارزقارى وجود) أيدا الزمان أبا الفضائل)) [٢] .

ويرى الأستاذ الديوه جي – الذى حقق ما جاء به سيوفي – أن قسما من هذه القراءة ليس سليما فنراه يقول : (كان سيوفي قد كتبها بصورة متداخلة مع بعضها واكثرها مغلوطة، ولم يتنبه الى أنها شعر ، فحاولنا قراءتها وتمكنا من تصحيح ما قدمناه وقد أبقينا ما لم نتمكن من تصحيحه على حاله) [٣] . وجاءت قراءته على الشكل التالي :

١ (قد زرت بابا مقبلا والبدر في برج السعود)

٢ (بابا يبشر بالسعادة آل محمد في صعود)

٣ (بابا من الكرم المفيض هو للأمن حديد)

٤ (بدر فيه رحمة .... من كيد الحسود)

٥ (لاذ به أهل الحوائج من قريب ومن بعيد)

٦ (ما خاب قط موءمل ألقى عصاه بالوصيد)

٧ (يرجو الوقاية من ذنوب) من المجرة في الحدود .

٨ (لازال يرفل في السعادة والسيادة والمزيد) .

---

١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٦٢ .

٢) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (مخطوط) ، ص ١٣٢ .

٣) تحقيق الديوه جي للمرجع نفسه، ص ١٠٠ ، حاشية ١ .

٩ (باق على رغم الاعادي لابسا حلل الجديد) .

١٠ (... ال بيت محمد مذ كنت طفلا في المهود) .

١١ (وعهدا ررفاري وجود ، أيدا الزمان أبا الفضائل) (١) .

وقبل أن أثبت قراءتي لهذا النص فان لي ملاحظات على القراءتين السابقتين تقوم هذا وتساعد على إثباته بشكله الصحيح :

أ . بعض كلمات النص قرئت تخمينا ولم يعتمد في ذلك تحقيقها وضبطها لينسجم بها أسلوب الشعر ككلمة (ومن) في البيت الخامس التي يقتضي النص ان تكون (أو) ، وقد يكون ذلك من خطأ الناحت .

ب . بداية البيت الأول (قد زرت) ولما كانت بداية هذا النص مطمورة حاليا فقد حفرت ما حولها من البناء فوجدت أنها (جددت) وهذه الكلمة بحد ذاتها جعلتني أرجح أن البناية ـ وان كانت آثارها الباقية تعود الى عهد بدر الدين لؤلؤ كما اسلفنا ـ الا أن بناية أخرى كانت قائمة مكانها فأزالها بدر الدين وبنى على انقاضها المزار المذكور ، ومما يدعم هذا الترجيح أن بدر الدين حول بعض المساجد والمدارس الاتابكية وما قبلها الى مشاهد لآل البيت (٢) ، ولو كان غير ذلك لاستبدلت كلمة (جدّدت) بكلمة (أنشأت)أو (عمّرت) مثلا ولم يتغير وزن البيت الشعري . كما أن الديوه جي يشك في تأكيد بنائها من قبل بدر الدين لؤلؤ فنجده يقول لدى الكلام عنها : ((ولا ندري هل أن بدر الدين لؤلؤ بنى هذا ـ يقصد المزار المذكور ـ لذكرى الامام عون الدين ، أم أنه كان مدرسة ، بنى فيه مشهدا للامام ابن الحسن ـ عون الدين ـ كما أتخذ مشاهد أخرى في المدارس التي بناها الاتابكيون)) (٣) .

جـ . البيت العاشر (... ال بيت محمد مذ كنت طفلا في المهود) يبدو ناقصا وقد وضع الاستاذ الديوه جي نقاطا في أوله وصوابه أن تضاف كلمة (من) ليستقيم وزن الشعر ويصبح النص على الوجه التالي :

---

١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

٢) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٣٤ ، ١٥٢ ، ١٦٨ ـ ١٦٩ ؛ جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ١٨٨ ، ٢٥٨ .

٣) الديوه جي :الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٦٨ .

من آل بيت محمد   مذ كنت طفلا في المهود

وصاحب الشعر ينسب بدر الدين لوءلوء الى آل البيت لما اشتهر عنه من ميل اليهم على النحو الذى نراه في التواريخ والآثار فقد ذكروا أنه كان متشيعا (١) .

د • البيت الأخير كما أثبته سيوفي ونقله الديوه جي : (وعهدا رر فارى وجود ،أيدا الزمان أبا الفضائل) فهو لا يستقيم أمام النظر من الناحيتين الفنية والعلمية •

فأما الناحية الفنية فان البيت الشعرى متصل بالأبيات الدالية التي سبقته ،فترتيبه اللفظي يحكم بأن نقدم الجزء الثاني منه (أيدا الزمان أبا الفضائل)على القسم الأول لكي تأخذ كلمة (وجود) مكانها في قافية الشعر •

أما الناحية العلمية ، فأن القسم الذى جعلاه أولا وجعلناه ثانيا (وعهدا رر فارى وجود) أشبه ما يكون بالطلاسم والتعاويذ التي لا معنى لها فهو محرّف ،ولما كان المعرض الذى سيقت فيه هذه الأبيات معرض دعاء فأنا لا أستبعد أن يكون البيت على النحو التالي استكمالا للمعاني السابقة •

أبدا الزمان أبا الفضائل   عهد عزك في وجود

أو : إن عهدك في وجود •

وبهذين الاحتمالين يصح البيت من الناحية الفنية الشعرية، إضافة الى الناحية العلمية المنطقية •

هـ • أن كلمة (أيدا) في بداية البيت الآنف الذكر في قراءة سيوفي والديوه جي تصحيف(٢) والأرجح أن تكون (أبدا) كما ذكرناه •

وأشير هنا على أنني حين أثبت هذا البيت في قراءتي لم أقف عليه في النص الأثرى الذى قرأته ،وانما أفدته من القراءتين السابقتين ،وهو غير موجود الآن واحتجابه ناتج عن اختفائه تحت عمود السقيفة التي انشئت ازاءه موءخرا (رسم ٢٥) •

---

١) سعيد الديوه جي :المرجع السابق ،ص ٧٦ـ ٧٨ ؛رشيد الجميلي :دولة الأتابكة في الموصل بعد عماد الدين زنكي ٥٤١ـ ٦٣١هـ ،بيروت ١٩٧٠م ،ص ٢٨٧ •

٢) التصحيف : تداخل بعض حروف الكتابة العربية المتشابهة رسما بعضها في بعض : كالقاف تصير فاءا ، أو الصاد ضادا، أو الطاء ظاء وبالعكس •

وبعد هذه الملاحظات وتدقيقي للنص وتحليله وجدت أنه يقرأ على الشكل التالي :ـ

١	جددت بابا مقبلا	والبدر في برج السعود
٢	بابا يبشر بالسعا	دة إن نجمك في صعود
٣	بابا من الكرم المفيض	مصفح لا من حديد
٤	ترميك حمرة نقشه	مجراه من كيد الحسود
٥	لاذت به أهل الحوائج	من قريب ومن بعيد
٦	ماخاب قط مؤمل (١)	القى (القا) عصاه بالوصيد
٧	يرجوا نوال فتى رقى	هام المجرة بالحدود
٨	لا زال يرفل في السعا	دة والسيادة والمزيد
٩	باق على رغم الاعـا	دي لابسا حلل الخلـود (٢)
١٠	من آل بيت محمد	مذ كنت طفلا في المهود
١١	أبدا الزمان أبا الفضا	ئل عهد عزك في وجود

أو ان عهدك في وجود

وفي كتابة هذا النص نلمح المميزات الفنية التالية :ـ

١ـ وجود الترويس المتميز بالضخامة لرؤوس بعض الحروف ، كما في أحرف الالف الاولى واللام والباء والنون الاول والدال والتشمير في نهاية خطوط بعض الحروف ، وخاصة الالف الاولى والميم الاخيرة ورأس القاف الطليق (رسم ١٤٢٥) .

٢ـ صغر المسافات التي تشغلها الحروف . وقد ساعد ذلك على تداخلها مع بعضها دون أن تفقد وضوحـها أو اتزانها (الرسم السابق) .

---

١) الالف الاخيرة في كلمة (يرجو) زائدة لانها تدل على الجماعة ، في حين أن المقصود بها في البيت الشعري هو المفرد .

٢) أنظر الرسوم : ١٤١٨ـ ١٤٢٤ .

٣ـ وجود حركات الشكل والتزيين الخطي ،مثل التزيينات الخطية التي تتمثل في شـكل الوردة الخطية وشكل الهلال المغلق،والأوراق النهاتية واغصانها التي تخرج من بعض الحروف(١) .

٤ـ القطاع المسطح للحروف وبروزها على الأرضية الغائرة، وذلك لتنفيذها بواسطة الحفر البارز .

ويجاور الشريط الكتابي المذكور أفريز من الزخارف المعمارية مكونة من (١٢) منطقـة تفصلها عن بعضها حلقات رابطة (انشوطات متشابكة)(٢) ناتجة عن التواء خط بارز على هيئة الجدائل الرابطة ذو قطاع بارز لنصف مضلع ثماني . وينتهي كل رأس من رأسي الخط المجدول في اقصى الزاويتين العلويتين من الخارج بورقة نخيلية مقعرة ذات ثلاثة أنصـال بدت أشبه ما تكون برأس حيوان فاغرا فاه(٣) .

والمناطق الهندسية التي كونتها الحلقات الرابطة في مدخلنا هذا تعد من الزخـارف المعمارية(٤) وتتشابه مع بعضها مع وجود اختلافات بسيطة بالشكل والعناصر الزخرفية التي تتخللها (٥) فعلى كل جانب من جانبي إطار المدخل أربعة مناطق تعلو بعضها البعض الآخر بصورة رأسية تشكل كل منطقة محراب صغير قوامه عمودان بارزان يتألف كل منهما مـن بدن اسطواني ذي تاج مزهري الشكل .ومن الأسفل بدل انتهاء الأعمدة بالقواعد ـ كما هي الحالة المتبعة ـ نجد أن الأبدان انكسرت على نفسها نحو الداخل على هيئـة الزاوية القائمة واتصلت فيما بينها(٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٢٦، ١٤٢٧ .

٢) تطرقنا الى الحلقات الرابطة والأنشوطة عند دراستنا لزخارف المداخل في الفصـل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ـ ١١٢ .

٣) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

٤) تعرضنا الى شيوع مثل هذه الزخارف المعمارية في العهود الاسلامية عندما تكلمنـا عن زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٥، ٩٠ ـ ٩٢ .

٥) أنظر الرسوم : ٤٢، ٥٦٨، ٥٧٠، ٥٧١ .

٦) أنظر الرسوم : ٤٢، ٥٦٨ والصورة ١٣ .

ويرتكز على الاعمدة قوس منفرج يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان من الاعلى على هيئة رأس مدبب تتوجه ورقة نخيلية ثلاثية الانصال ، ويحصران بينهما ما يشبه الزاوية المنفرجة ٠

أما باطن القوس فمنحوت عليه ثلاث حطات من المقرنصات بعضها على هيئة النوافذ الصم والبعض الآخر على هيئة المثلثات المقعرة والمنكسرة الصغيرة (١) .

وصدر كل محراب من المحاريب الدائرة على اطار المدخل هنا تتخلله زخارف نباتية على هيئة الارابسك نفذت على مستويين تبدأ من الاسفل على هيئة عنصر لوزى تنبعث منه المنطلقات الزخرفية على شكل الاغصان النباتية تخرج منها البراعم وأنصاف الاوراق النخيلية مكونة مناطق كمثرية وأوراق نخيلية ثلاثية لدى التقائها بالمحور ٠ وتتشابه جميع المحاريب الصغيرة بزخرفتها (٢) ، ولكن الاختلافات الطفيفة تكمن في الاعلى حيث تنتهي بعضها بورقة نخيلية ثلاثية الانصال (رسم ٥٦٨) ، وبعضها بورقة نخيلية ثلاثية أيضا ولكن النصل الاعلى مثقوب نتيجة تكونها من التقاء نصفي ورقة نخيلية (رسم ٥٧١) ، والقسم الثالث من المحاريب تنتهي زخرفته في الاعلى بورقة نخيلية ثنائية الانصال اذ فقدت نصلها الثالث الرئيسي بخلاف سابقاتها (رسم ٥٧٠) ٠

وتتمثل في هذه الزخرفة مميزات فنية أهمها : التناظر التمثيلي ، وانقسام الاغصان على نفسها ، والتقعر داخل العناصر الزخرفية الاخرى مثل الاوراق النخيلية وأنصافها ، وكلها مميزات شاعت في الموصل في النصف الاول من القرن السابع الهجري (٣) .

واذا انتقلنا الى المناطق الافقية التي تعلو العقد المنبطح المتوج لعتبة المدخل العليا نجدها شبيهة بالمناطق الجانبية التي ذكرناها آنفا ، ولكنها أصغر حجما وفقدت شكل المحراب لخلوها من الاعمدة والاقواس ومقرنصاتها ، لكنه شغلتها الزخارف النباتية التي تماثل تلك التي وجدناها في المناطق الجانبية من حيث المميزات الفنية والعناصر مع اختلافات شكلية بسيطة (٤) .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٦٨ ، ٥٤٢ والصورة ١٣ ٠

٢) أنظر الرسوم : ٥٧١ ، ٥٧٠ ، ٥٦٨ ، ٥٤٢ ٠

٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ ٠

٤) أنظر الرسوم : ٥٧٣ ، ٥٤٢ والصورة ١٣ ٠

ولاطار المدخل ـ بالاضافة لما تقدم ـ أفريز مقمر يحدد أطرافه الداخلية ،وينتهي بمقرنص صغير مقلوب(١) .

أما العتبة العليا للمدخل فهي مستطيلة الشكل (٤٠ر٠× ٨٠ر١م) شكلت بواسطة أربع قطع صنجة غير متساوية الابعاد ،إذ نجد أن القطعة الوسطى كبيرة ،بينما القطع الجانبية صغيرة ،وتمكن الفنان من معالجة ذلك بواسطة نحت عدة صنجات (كاذبة) على القطع المذكورة متساوية الاشكال والابعاد (٢) .

والناحية الفنية الاخرى التي نراها في هذه الصنجات هي ، زخرفة الصنجات المعتدلة، وترك الصنجات المقلوبة خالية من المعالم الزخرفية،بمعنى أنه زخرف الصنجة الاولى وترك التي تليها ، وزخرف الثالثة وهكذا بالتعارض حتى النهاية(٣) .

وأرجح أن الفنان أتبع هذه الطريقة في الموصل تقليدا لظاهرة المداميك(٤) التي يستخدم فيها صنجة من الحجر الابيض تليها مجموعة من الحجارة الملونة أو الآجر وهكذا بالتبادل ،ومما شجع على انتشار الطريقة المذكورة في الموصل ، وبخاصة في العهد الاتابكي ـ على ما أرجح ـ هو ندرة الحجارة الملونة من جهة،وكثرة الرخام وتواجده وسهولة استخدامه في الاغراض الفنية والمعمارية من جهة ثانية،اذا ما قيس بالمواد الاخرى .

والملاحظ على شكل الصنجات أنها مقتبسة من الاشكال الزهرية والكأسية(٥) ، حيث قصت كل صنجة على هيئة قاعدة كأسية تعلوها زهرة الزنبق والتي تحمل بدورها زهرة أخرى مماثلة .

---

١) أنظر الرسوم : ١٨،٩،٤٢ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٥،٤،٤٢ والصورة ١٣ .

٣) تعرضنا الى هذه الناحية الفنية لدى دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧١ ،٧٢ .

٤) نوهنا الى ظاهرة المداميك عند كلامنا عن الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٨٩ ،٩٠ .

٥) تطرقنا الى هذه الصنوج والاشكال الاخرى مع بعض المقارنات لها عندما تعرضنا الى النواحي الفنية لعتبات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٠ـ ٩٦ .

ويستند كل طرف من طرفي العنبة على كابل يتسع تدريجيا نحو الأعلى بصورة منحنية ومتدرجة، وذلك لتكون واجهته الداخلية من عدة أفاريز محدبة ومقعرة ومسطحة مختلفة الأبعاد ،كما أن جانبه الخارجي المواجه للناظر مزخرف بزخارف الأرابسك المعتمدة على تداخل والتواءات وانحناءات الأغصان النهائية التي تحمل بدورها بعض الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصافها ،ولهذه العناصر النهائية قطاعات غائرة نتيجة الحزوز داخل الأغصان والتقعرات داخل الأوراق (١) . وهيئة الكابل بما في ذلك الزخرفة مشابه بما لمسناه في كوابيل مدخل مراز الامام عبد الرحمن (رسم ٢٧٩) .

ويعلو العنبة عقد منبطح مسنن وهو الآخر مؤلف من خمس صنجات معشقة تتخذ أطرافها شكل الخطوط المنكسرة ،وقد تماسكت مع بعضها بعد أن عملت الأطراف العليا عريضة ، بينما السفلى ضيقة ،ونتج التباين المذكور بالعرض نتيجة انكسار طرف كل صنجة نحو الخارج قليلا على هيئة الزاوية القائمة ثم اعتداله بعدئذ (٢) .

ومما نجدر الاشارة اليه أن الزخارف المعمارية الأفقية المكونة لمناطق الأفريز المنفذ على اطار المدخل - التي نوهنا عنها سابقا - تمتد على واجهة هذا العقد . وقد استطاع الفنان ان يستفيد من هذه المناطق لتزيين العقد وتجميله دون أن يؤثر على توازنها وانسجامها مع بقية المناطق الجانبية للاطار (٣) .

ويتوج المدخل من الأعلى أفريز زخرفي يعلوه شريط كتابي (٤) .

فالأفريز الزخرفي يتكون من زخارف معمارية على هيئة الأقواس الصغيرة أو المقرنصات (٥) بوضعية أفقية متتابعة يتخلل كل قوس منها ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال تتخللها التقعرات التي اكسبتها ظلالا وتجسيما . وقد نفذت هذه الزخارف على أرضية مقعرة فبدت بارزة

---

١) أنظر الرسوم : ٤٢ ،٢٨٠ والصورة ١٣ .

٢) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ . هذا وقد تطرقنا الى مثل هذه الصنوج الهندسية عند كلامنا عن صنوج المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٠ .

٣) نوهنا الى مثل هذه الظاهرة الفنية لدى كلامنا عن العقود المنبطحة للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٥ .

٤) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

٥) تطرقنا الى هذه الزخارف من حيث الأصل والشيوع عند دراستنا زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٤ .

ومعقرة في آن واحد(١) .

أما الشريط الكتابي الذى يعلو الافريز المذكور فهو من نوع خط الثلث على طريقة ابن البواب ،وقد نحت على ثلاث قطع رخامية(٢٦ر٠ × ١٨ر٢ م) نصه : ((أمر بعمله تقربا الى الله تعالى الملك الرحيم بدر الدنيا والدين أبو الفضائل عز نصره))(٢) .

وعلى الرغم من قراءة النص من قبل نيقولا سيوفي الا أنه لم يتطرق الى تبيان ميزاته الفنية ،ولا مضمون العبارات الواردة فيه .

ومن المميزات الفنية المتمثلة في كتابة هذا النص :

١- الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية ،كالالف والباء وما شاكلها ،ووجود التشمير في نهاية قسم آخر من الحروف ،ولا سيما الالف المنفصلة(٣) .

٢- ملء الفراغ بحركات الشكل والتزيينات الكتابية بواسطة الوردة الخطية ،والاوراق والاغصان النهاتية(٤) .

٣- القطاع المسطح للحروف ،وزيادة طول مدات الحروف المنتصبة بصورة ملحوظة ،وقد تعمد الفنان في ذلك لأهمية النص الذى يشير الى الشخص المنشيء(٥) .

وعلى الرغم من كون ظاهرة تطويل الحروف من ميزات طريقة المستعصمي في خط الثلث ،الا أن ذلك لا يخرج طبيعة خط النص عن طريقة ابن البواب(٦) ، وذلك لتوافق بقية ميزاته معها .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩٦٤٢ والصورة ١٣ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٢٩٦١٤٢٨٦٤٢ والصورة ١٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٣١٦١٤٣٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٣٣- ١٤٣٥ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٢٩٦١٤٢٨٦٤٢ .

٦) تطرقنا الى ميزات طريقة ابن البواب والمستعصمي في خط الثلث لدى دراستنا كتابات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

٤ـ اقتصار المساحة المخصصة للنص مما أثر على ظاهر التسلسل الخطي وتراكب بعض الكلمات في النهاية، كما في كلمتي (عز نصره) اللتان تعلوان كلمة (الفضائل)[(١)] .

ولا بد لنا ونحن في مجال التعرض لهذا النص أن نقف قليلا لابداء ملاحظاتنا على مضمونه وتبيان أهميته .

أ. أمر بعمله : عبارة إنشائية لا تحتاج الى تعريف فهي تفيد أن المدخل عمل باشارة وأمر من قبل الشخص المنشئ وهو بدر الدين لوءلوء ، ولما كان الشريط الذي يبطن حضرة المزار ـ الموءدي اليها المدخل الذي نحن بصدد دراسته ـ يتضمن تاريخ انشاء بسنة (٦٤٦ هـ) من قبل العاهل المذكور [(٢)] ،لذا فمن الموءكد أن عمل المدخل يعود الى هذا التاريخ .

ب . تقربا الى الله تعالى : تعد من الألقاب والعبارات التي يقصد بها التذلل لله تعالى.

جـ . الملك الرحيم بدر الدنيا والدين أبو الفضائل : كلها القاب وكنى للشخص المنشئ فمثلا :

(الملك الرحيم) : هي من الالقاب المهمة لبدر الدين لوءلوء [(٣)] . فلقب(الملك) تعرضنا اليه فيما سبق من دراسة[(٤)] . أما (الرحيم) فهي صفة لله عز وجل مشتقة من (الرحمة) [(٥)] ،ويقصد بها هنا أن بدر الدين لوءلوء رحيم برعيته مشفق عليها . وكان هذا اللقب يعد نعتا خاصا لأبي نصر بن محيي دين الله،وقد أطلق عليه في نقش من ح سنة ٤٤٧ هـ على قطعة نسيج من ايران[(٦)] . كما سبق لآخر ملوك بني بويه أن لقب

---

١) أنظر الرسم : ١٤٢٩ والصورة ١٣ .

٢) أنظر الرسوم: ١٧٠٤، ١٧٠٥، ١٧٠٧ والصور: ١٨٤، ١٨٥ .

٣) سيوفي :المرجع السابق،ص ١٣٩ ؛ د . عيسى سلمان :الواسطي،ص ١١ .

٤) تعرضنا الى مناقشة مدلول اللقب المذكور ومدى انتشاره عند دراسة الألقاب الواردة في مدخل مزار الامام عبد الرحمن في الصفحة ٤٣٦، ٤٣٧ .

٥) عبد الحسين على المبارك : الزجاجي ومذهبه في النحو واللغة مع تحقيق كتابه (اشتقاق اسماء الله) ، رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الاداب بجامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٢م ، ص ٢٧ .

٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٣٠٢ .

ب-(الملك الرحيم) (١) .

(بدر الدنيا والدين) : من الألقاب المركبة، ويراد بكلمة(بدر) تشبيه بدر الدين لؤلؤ بالبدر الذي يبدد عند ظهوره الظلام وينير أرجاء البسيطة خلال الليل . وقد أضيفت كلمة (بدر) هنا الى كلمتي (الدنيا والدين) لتكوين اللقب المركب المذكور، كما تعدى مدلوله بالنسبة لهذا العاهل الى مدلولات الاسماء ، اذ أن مجرد وروده على الاثار مقرونا أحيانا بكنيته (ابو الفضائل) يدل على اسمه، كما هو الحال في نصنا ونص اللوحة التذكارية التي نسبناها الى باب العراق(٢) .

(ابو الفضائل) : هي من الكنى التى تكنى بها بدر الدين لؤلؤ دون غيره من أتابكة الموصل كما بينا .

د . عزه نصره: من عبارات الدعاء والثناء التي تختتم بها النصوص الانشائية عادة ليس في الموصل فحسب بل في معظم انحاء العالم الاسلامي من شرقه حتى غربه (٣) .

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٤٩٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

٣) Berchem , op. cit., P.38 ; Gabriel , Monuments , Turcs d'Anatolie, Tome Deuxieme , Vol. 1, P. 169 .

صبحي صواف : المرجع السابق ، ص ١١١ ؛ كامل شحاذة : المرجع السابق، ص ٩١ ؛
د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الاثار، ص ٦٩ ؛
د . احمد فكري : المرجع السابق، ج ٢، ص ٦٨ ؛ د . علي ابراهيم حسن : تاريخ المماليك البحرية، ص ٢٠٢، ٢٠٣ .

ثالثا / مدخل مدفن مزار الامام عون الدين

لا يقل هذا المدخل أهمية من الناحيتين الفنية والتاريخية عن سابقيه، لانـه لا زال يحتفظ بمعظم معالمه الفنية والمعمارية مضافا الى ذلك وجود اسم المنشىء الذى يحدد تاريخه، ويفيدنا في الدراسات المقارنة، لتحديد العصر الذى تعود اليه بعض العناصر الاثرية المشابهة .

ويمتاز بضخامته الكبيرة اذا ما قيس ببقية المداخل المدروسة، فبلغ طوله (٤ر١٦ م) ، وعرضه (٨٠ر٣م) وسمكه (٣٣ر٠م)[١]، ومع هذا فأنه يعد صغيرا إذا ما قورن بالمداخل التي سادت المناطق الاخرى من العالم الاسلامي ، لا سيما خلال القرن (٧ هـ) ، وهو نفس فترة المدخل نفسه[٢] .

والمدخل مؤلف من عدة قطع من الرخام الازرق شكلت على هيئة اطار مستطيل يحف بفتحة الباب (٩١ر١ × ٣٠ر١م) التي تعلوها عتبة معنجة يرتكز عليها عقد منطح متوج بشريط كتابي[٣] .

ونحتت على اطار المدخل شريط كتابي وبعض الافاريز الفنية مختلفة الاحجام والهيئات والقطاعات (رسم ١٩٠) .

فالشريط الكتابي البالغ من العرض (١٠ سم) يدور على جوانب الاطار الخارجية نصه : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والارض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم[٤] .صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم))[٥] .

---

١) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٥ .

٢) تطرقنا الى ذلك مع ذكر الامثلة عند دراستنا الشكل العام ونظام البناء للمداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٥٧ ، ٥٨ .

٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصور: ١٤ ، ١٥ .

٤) البقرة : الآية ٢٥٥ (آية الكرسي) .

٥) عبارة صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم لا تمت بصلة الى الآية الكريمة، ولكن جرت العادة الحاقها بالنصوص القرانية لتدلل على نهايتها .

والجدير بالذكر أن الشريط المذكور يبدأ بشكل قوس صغير ثلاثي الفصوص ليدل على بداية النص الكتابي ، كما انتهى بنفس الهيئة ليدل على نهايته (١) .

وكتب هذا النص بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب بواسطة اسلوب الحفر البارز ، وتبدو فيه المميزات الفنية التالية :

١ـ وجود الترويس بدون إضافة في رؤوس بعض الحروف الأولية ومداتها القائمة . مثل أحرف الألف واللام والباء وما شابهها والياء . كما تتجلى ظاهرة التشمير في نهايات قسم من الحروف المفردة والأخيرة ، كما هو الحال في أحرف الألف واللام والميم والهاء (٢) .

٢ـ التزيين الخطي كوسيلة لملء الفراغ بواسطة الهلال المغلق والوردة الخطية والحروف التوضيحية والعناصر النهائية من أوراق وأغصان (٣) . وكلها لمسناها في نصوص المدخلين السابقين ، ولكنه هنا استجد عنصر جديد يتكون من تداخل ثلاثة اقواس نصف دائرية (٤) ، وربما يرجع باصوله الى الفنون السابقة للاسلام حيث ظهر ما يماثله في الفن البيزنطي (٥) (رسم ١٤٥٦)

ويلي الشريط الكتابي الآنف الذكر في وسط الاطار أفريز موجي ، بالاضافة الى وجود أفريز مقعر (٦) في حافة الاطار الداخلية (رسم ١٩٠) .

وللمدخل عتبة عليا مصنجة تتكون من خمس صنجات معشقة الوسطى والجانبيتان تتخذ شكل القنديل له بطن منتفخة من الأسفل سرعان ما ترتد مقعرة نحو الأعلى . وتحصر هذه

---

١) تطرقنا الى مثل هذه الاقواس المستخدمة في النصوص الكتابية في الموصل مع مقارنتها بمناطق أخرى من العالم الاسلامي عند كلامنا عن أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٤٤ ـ ١٤٤٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٤٩ ـ ١٤٥٢ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٥٣ ، ١٤٥٤ ، ١٤٥٤ .

٥) يوسف ومصطفى : خلاصة الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، شكل ١٧٩ .

٦) بينا ما المقصود بالافريز الموجي والمقعر عند تعرضنا الى أفاريز أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٢ ، ٦٣ .

الصنجات فيما بينها صنجتين لكل منهما شكل مخروطي نتج من تجاور أطراف الصنجات السابقة(١) .

والميزة المعمارية التي تمتاز بها هذه العتبة هي وجود دلايتين (٢) تخرج كل منهما من أسفل الصنجة المجاورة للصنجة الوسطية، شبيهة بعض الشيء بزهرة كأسية أو لوتسية.

وترتكز الدلاية من جانب على كابل يتخذ شكل الدلاية النصفية. وبهذا كونت الدلايات والكوابيل المذكورة ثلاثة عقود مفصصة قد بتر فصها الأعلى، ولهذا أطلقت عليها اسم العقود المفصصة المقصوصة(٣) .

وعتبة المدخل التي نحن بصدد دراستها لا تنتهي عند هذا الحد من الناحية الفنية بل تتعداها الى مجال آخر وهو زخرفة جوانب الدلايات والكوابيل والمناطق المحصورة من أسفل العتبة (رسم ٢٥٨) .

فكل جانب من الجوانب الداخلية في الدلايات والكوابيل قد زخرف بأفريزين متوازيين من الزخارف المعمارية على هيئة الأقواس المدببة المقعرة يشغل كل قوس ورقة نخيلية مقعرة القطاع شبيهة تماما بتلك العناصر التي كونت الافريز الزخرفي المتوج لمدخل الحضرة(٤) .

ويعلو هذين الافريزين مستطيل تقعرت جوانبه نحو الأسفل وارتفعت قليلا مما أدى الى قربها من بعضها وتكوينها مستطيلا ثانيا يتخلل المستطيل الاول ويصغره بالحجم. وقد زخرف بدورة بزخارف نهائية تتكون من ورقتين نخيليتين ثلاثيتا الاتصال متقابلتان يخرج من اسفل كل منهما غصنان يلتقيان في المحور، كما يخرج من رأس كل ورقة غصنان آخران لكل منهما ورقة ثنائية(٥) .

---

١) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

٢) تكلمنا عن الدلايات ومدى انتشارها في الفتحات المعمارية في مناطق العالم الاسلامي لدى تعرضنا الى عتبات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٣ .

٣) تعرضنا الى هذا النوع من العقود لدى كلامنا عن زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٢، ٩٣ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٢، ٢٥٨ .

٥) أنظر الرسوم : ٢٥٨، ٢٥٩ .

أما المساحات الثلاث في أسفل العتبة التي تركتها الدلايات والكوابيل بينها فتتكون كل واحدة من منطقة شبه مربعة ذات جوانب مقعرة تقترب من بعضها في الوسط مع بعض الارتفاع نحو الأعلى لتكون مستطيلا تملاءه أغصان نهاتية مضفورة ومقسومة على نفسها (١) .

والملاحظ أن مثل هذه المناطق المستطيلة المزدوجة ذات الجوانب المقعرة والمائلة نحو الداخل قليلة الشيوع في العمائر الاسلامية ومع هذا فوجد ما يماثلها في رسوم العمائر في المخطوطات العربية كما في منمنمات الواسطي (٢) (منتصف ٧ هـ) مما يدل على أنها كانت شائعة في ذلك الوقت وان كانت نماذجها الباقية قليلة .

أما واجهة العتبة فيظهر عليها كتابة بخط الثلث على طريقة ابن البواب تبدأ من الجهة اليمنى لها تنتهي في الجهة المقابلة نصها : ((السلطان الملك الرحيم بدر الدنيا والدين)) (٣) (رسم ٤٤ ، ١٤٦٦) .

وهذا النص يتضمن القابا لبدر الدين لؤلؤ تطرقنا اليها لدى مناقشة الألقاب المماثلة في مدخل الحضرة ، ولكن استجد عندنا لقب جديد وهو (السلطان) ، وكان في بداية الأمر لقبا من ألقاب التشريف الشخصي عندما لقب الرشيد وزيره جعفر (بالسلطان) ، ولم يصبح لقبا عاما متداولا الا بعد أن وجد الولاة المستقلون (٤) .

وقد روعي في توزيع كلمات النص صورة فنية فكلمة (السلطان) واقعة خارج العتبة قرب جهتها اليمنى والكلمة الاخيرة (والدين) واقعة في نفس الموضع من الجهة المقابلة ، أما الكلمات (الملك الرحيم بدر الدنيا) فقد نفذت كل كلمة فوق صنجة قنديلية وتركت الصنجات الأخرى خالية من الكتابة ، ومن المعالم الزخرفية بنفس الوقت ، وبهذه الطريقة بدت الكلمات بعيدة عن بعضها واضحة المعالم ومسافات متساوية (٥) .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٥٨ ، ٢٦٠ .

٢) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، لوحة ٢٨ ، ٥٣ ؛ د . خالد الجادر : المرجع السابق ، ص ٢٧ ، شكل ١٦ ؛ شاكر حسن سعيد : المرجع السابق ، ص ١٣ ؛ ناهدة عبد الفتاح النعيمي ، ص ٩ ، شكل ١١ .

٣) لم يتطرق كل من سيوفي والديوه جي الى قراءة هذا النص على الرغم من قراءة نصوص هذا المزار من قبل الأول ، وتحقيق هذه النصوص ودراسة المزار من قبل الثاني . (سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٢ - ١٣٥ ؛ المرجع نفسه ، تحقيق الديوه جي ، ص ٩٩ - ١٠٢ ؛ الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٦١ .

٥) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

ومن المظاهر الفنية لهذه الكتابة :

١ـ طول مدات الحروف المنتصبة اكثر من المعهود وهذا لا يعد نقصا فنيا من الخطاط وانما دقة في التنفيذ لانه بهذه الحالة تمكن من التنسيق بين عرض العتبة والمسافات بين الكلمات .

٢ـ الترويس في رؤوس احرف الألف واللام الأوليين والنون المنفصلة، والتشعير في نهايات بعض الحروف المنتصبة الأولية كالألف ،بالاضافة الى التشكيل الخطي بالفتحة والضمة والكسرة (١) .

وأخيرا نجد أن كلمات هذه الكتابة نفذت في مواضعها بواسطة تطعيمها بالرخام الأبيض بدقة متناهية (صورة ١٤) .

ويعلو العتبة عقد منبطح مضنج مؤلف من خمس صنجات معشقة يتكون كل منها من أطراف مستقيمة ومائلة نحو الخارج لتزيد من عرض الصنجة كلما امتدت نحو الأعلى ، كما أن تلك الاطراف تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية لدى ملامستها الافريز الوسطي لاطار المدخل ثم تستعيد وضعها الشبه عمودي لتنتهي في أعلى الشريط الكتابي الدائر على الاطار (رسم ٤٤) .

ولهذا العقد صفة فنية تلفت النظر وهي وجود ستة ثقوب دائرية في اسفل واجهته تجتمع فوقها أطراف الصنجات المتجاورة بحيث بانت كل صنجة على هيئة شبه كأسية (٢) .

ويوجد على كل ركن من ركني المدخل طاقة صماء مجاورة للكابل مستطيلة لها قوس ثلاثي الفصوص تحتوى على ثلاثة أسطر من خط الثلث (٣) :

فالطاقة التي على الركن الايمن تحتوى النص : ((اللهم
صل على محمد
وآل محمد)) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٦٦، ١٤٦٧ .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ . هذا وتطرقنا الى أصل التكوين الفني لهذه الثقوب في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤، ١٤٦٤، ١٤٦٥ .

والطاقة التي على الركن الايسر تحتوى على النص : ((البدرى

واغفر لعبدك

سنهك الملكي)) •

والملاحظ ان حجم الكتابة في هذه الطاقة يجعلنا لا نشك في أن بدايتها تكون من قوله : واغفر ••••• وتستمر حتى كلمة : الملكي لان الكاتب لم يجد مكان لكلمة (البدرى) الا الفص الاعلى لقوس الطاقة ، فكتبها بحجم أصغر من غيرها ،وحقق بذلك غايتين :

الاولى : صلة الشخص بالملك بدر الدين وهو على هذا لا يستبعد أن يكون من مماليكه (١) •

الثانية : سد الفراغ المتبقي من الطاقة المقابل لكلمة (اللهم) في الطاقة المقابلة التي هي الاولى على الحقيقة ، وبهذا تكون قراءة النص كاملة على النحو التالي : ((اللهم صل على محمد وآل محمد ، واغفر لعبدك سنهك الملكي البدرى)) • بينما كانت قراءتها على طبيعتها مرتبكة ،حتى أن البعض خال النص ناقصا فوضع نقاطا قبل كلمة البدرى (٢) •

والذى يبدو لي أن (سنهك) كان متعهدا لابنية بدر الدين لؤلؤ يشرف عليها

---

١) وقد ذهب الديوه جي الى ذلك حين اشار الى أن (سنبك) من مماليك بدر الدين لؤلؤ (نيقولا سيوفي : المرجع السابق - المحقق - ص١٠١ ، حاشية ١) •

ويظهر أن لقب (البدرى) ورد مذيلا بأسماء أشخاص آخرين لهم علاقة ببدر الدين لؤلؤ ،مثال ذلك وروده في نهاية اسم (محمد بن ابي طالب) ناسخ الجزء الحادى عشر من مخطوط الاغاني المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٨٩ أب، والمؤرخ في ٦١٤ هـ وعليه صوره شخص من المحتمل انها تمثل (بدر الدين لؤلؤ) وذلك لوجود اسمه عليها (الدكتور خالد الجادر :المرجع السابق ، ص ١٥) • فان كان ذلك فمن المرجح ان الناسخ هو أحد مماليك بدر الدين أو المرتبطين به شأنه في ذلك شأن (سنهك البدرى) •

وليس المجال متسعا للحديث عن هذه الياء التي نجدها في آخر كلمتي (البدرى الملكي) التي عرفها النحاة بياء النسبة •

٢) سيوفي : المرجع السابق (المحقق) من قبل الديوه جي ، ص١٠٠ •

وينهض بعمارتها ويحرر اسمه عليها [١]، فكما قرأنا اسمه على المدخل الذى نحن بصدد دراسته نرى اسمه مدونا على معظم الاثار البدرية الاخرى ٠وبواسطة هذه الاثار استطعنا أن نتعرف على اسمه ولقبه وتمام نسبه فهو : ((سعد الدين سنهك بن عبد الله الملكي البدرى)) ٠

فقد ورد على رخامة قنطرة باب سنجار بالموصل النص (٠٠٠٠٠ بتولي سعد الدين سنهك البدرى) [٢] وهذا النص يؤكد لنا اسمه ويزيد لقبه ٠ كما ورد في الجدار الشمالي الايسر من غرفة مزار الامام يحيى بن القاسم النص (سعد الدين سنهك بن عبد الله) [٣] ٠ومثل هذا ورد ضمن الشريط الكتابي المتبقي على سور الموصل المطل على النهر تحت قره سراى [٤] وهذان النصان يؤكدان لنا اسمه ونسبه بصورة كاملة مع لقبه ٠

والملاحظ على كتابة الاركان التي نحن بصددها صغر حجم حروف كتابة الطاقة التي في الركن الايسر اذا ما قيست بحجم حروف الكتابة التي في الطاقة اليمنى وذلك لكثرة كلمات الاولى عن الثانية ، بينما مساحة الطاقتين متساويتين ٠ كما أن كتابة الطاقتين بوجه عام صغيرة الحجم نسبيا مما أثر على مستوى الخط وجعله ضعيفا ،اذا ما قيس ببقية النصوص السابقة ٠وكذلك فان هذه الكتابة تتميز بمعظم ميزات تلك النصوص من ترويس لرؤوس بعض الحروف ، وتشعير لنهايات البعض الاخر ،بالاضافة الى التشكيل الخطي بالفتحة والكسرة والشدة ٠والتزيين الخطي بواسطة العناصر النهائية الخارجة من بعض الحروف [٥] ٠

---

١) الجدير بالتنويه أنه وردت أمثلة مشابهة في مصر لاسماء أشخاص على نطاق المسؤولية دونت اسماءهم على العمائر التي نهضوا بانشائها وذيلت القابهم بياء النسبة لتدل على ارتباطهم وتبعيتهم للخلفاء والملوك مثال ذلك : ورود لقب (الحافظي)مذيل باسم (ابي تميم تراب) وزير الخليفة الفاطمي (الحافظ لدين الله) الذى عهد اليه الخليفة بانشاء مشهد السيدة رقية بالقاهرة سنة ٥٢٧ هـ (حسن عبد الوهاب : الاثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ،المؤتمر الرابع للاثار في البلاد العربية ،القاهرة ١٩٦٥م ،ص٣٧٥) ٠وكذلك ورود لقب (الملكي الناصرى)مذيل باسم (قراقوش بن عبد الله) امير مملكة ومعين دولة الخليفة الايوبي الملك الناصر يوسف بن ايوب الذى امر بانشاء باب المدرج بالقلعة سنة ٥٧٩هـ ٠ (الدكتور عبد الرحمن زكي :المرجع السابق ،ص٣٤) ٠

٢) سيوفي : المرجع السابق (المخطوط) ،ص ١٩٦ ٠

٣) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٢٦ ٠

٤) المرجع نفسه ،ص ٢٣٠ ٠

٥) أنظر الرسوم : ١٤٦٤ ، ١٤٦٥ ٠

وأخيرا نجد أن المدخل يتوجـه شريط كتابي من خط الثلث يتضمن الآية :((في بيـوت اذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال رجال لا تلهيهم تجارة))[1].

ونحتت الكتابة بواسطة اسلوب الحفر البارز ،فكانت على مستويين [2] . وقد تمثلت فيها المميزات الفنية التالية :

١ـ الترويس الخالي من الاضافة في رؤوس الالف واللام الأوليين ، والتشعير في نهايـــة الالف المفردة [3] .

٢ـ استطالة مدات الحروف المنتصبة بصورة ملحوظة دون ان تفقد تناسقها وانسجامها [4] .

٣ـ الشكل الخطي والتزيين بالحروف التوضيحية ، والوردة الخطية والشكل الهلالي والزخارف النهائية [5] .

وخلاصة القول نرى أن خط النص هنا يتميز بالقوة والتناسق الفني أكثر مما هو ملاحظ في كتابة النص الدائر على الاطار ،وكذلك المطعم على العتبة ،والآخر المنفذ علـــى الطاقتين الجانبيتين ، وذلك لضيق المسافة وصعوبة تنفيذها على الارضية الغائرة في الأولى، وصعوبة عملية التطعيم في الثانية، وصغر المساحة المحددة للثالثة .

---

١) النور : الآية ٣٦ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٥٧،١٤٤، ١٤٥٨ والصورة ١٤ .

٣) أنظر الرسوم ١٤٦٠، ١٤٦١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٥٧ـ ١٤٦١ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٦٢ـ ١٤٦٣ .

رابعا / مدخل كنيســة المارحوديني

كان المدخل يتقدم غرفة قدس الاقداس في الكنيسة (١)، ولكن ترشح المياه داخلها نتيجــة لانخفاضها عن مستوى العمائر المجاورة لها، وتأثير ذلك على أسسها حدى بالقائمـين على رعـايتها الى ردم معظم أجزائها، ومن جملتها الغرفة المذكورة، وبناء طابق حديث فـوق أجزائها القديمة، ونقل المدخل من محله الاصلي ووضعه في غرفة قدس الاقداس الحديثـــة في الطابق الجديد . ولما كانت عملية النقل هذه غير فنية لذا أدت الى فقدان بعـــض أجزاء المدخل وتشويه البعض الاخر، ومع هذا فلا يزال يحتفظ بمعظم عناصره الفنيــــــة والمعمارية الاصلية .

والمدخل يتكون من عدة قطع من الرخام الازرق الفاتح، وقد طليت معظم أجزائــــــه بالاصباغ الدهنية الخضراء، كما طليت النصوص الكتابية بالاصباغ السوداء، مما زاد في تشويه هذا الاثر النفيـــس (٢)

والمدخل عبارة عن اطار طوله (٧٦ر٣م)، وعرضه (٦٢ر٢م)، وثخنه (٣٤ر٠م)، يحـف بفتحة مستطيلة (٨١ر٢× ٥٠ر١ م)، تعلوها عتبة مصنجة ذات دلايتين، ثم يرتفـــع عليها عـقد منبطح . ويتوج كل ذلك بأفريز من الزخارف المعمارية، يوازيه من الاعلى شريط كتابي (٣) .

ونحت على الاطار من الخارج عدة أفاريز صماء مختلفة الهيئات والقطاعات منها : الموجبة والغائرة والمحدبة، وتكون جميعها مجموعة متكاملة تنكسر نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة قبل أن تصل أسفل الاطار بحوالي (٧٦ سم) (٤) .

---

١) يرى الديوه جي : أن الكنيسة بنيت من قبل النكارتة الذين نزحوا الى الموصل منذ نهاية القرن الرابع للهجرة . (الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي، ص (١٧١) . ولكننا لم نعثر على أدلة مادية تثبت ذلك) . ونتيجة لتقادم الزمن وردم الكنيسة في الفترة المتأخرة ذهبت معظم عناصرها الفنية التي تخلف منها المدخل الذى نحن بصدد دراسته .

٢) أنظر الصور : ١٦، ١٨ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٦، ٤٧ والصور السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ٤٦، ١٩٦ والصورة ١٦ .

ويلي تلك المجموعة شريط كتابي بخط الثلث في وسط الاطار لم يبق منه سوى الأجزاء الدائرة على القسم العلوي للاطار . أما بقية الأجزاء السفلى فقد طمست نتيجة الكشط المتعمد الذي حدث لها ولافاريز الأطار الأخرى الموجودة على قسميه الأوسط والأسفل (١) .

والقسم الباقي من الشريط الكتابي يتألف من نص بخط الثلث على طريقة ابن البواب يبدأ من الجهة اليمنى ونصه , (باب من الكرم المفيض مصفح) ثم يرتد نحو الجهة اليسرى فوق العقد : (لا من حديد ترميك حمرة نقشه مجراه من كيد الحسود لا زال مفتوحا به) ، وبعدها ينحدر بصورة عمودية نحو الجهة اليسرى للأطار : (التأييد في عز وجود) (٢) .

والملاحظ على هذا النص انه يمثل شعرا ملفق من ثلاثة أبيات دالية يكون ترتيبها من الناحية العروضية على الشكل التالي :

١- بابا من الكرم المفيض مصفح لا م حديد

٢- ترميك حمرة نقشه مجراه من كيد الحسود

٣- لا زال مفتوحا من التأييد في عز وجود

والجدير بالذكر أن البيتين الأول والثاني من هذا الشعر هما من نفس القطعة الشعرية المحررة على الشريط الكتابي لأطار مدخل حضرة الامام عون الدين (٣) . ومن المحتمل أن بداية النص المفقود هنا كان يتضمن البيتين الأوليين من القطعة نفسها وهما :

قد جدد بابا مقبلا	والبدر في برج السعود
بابا يبشر بالسعادة	آل محمد في صعود (٤)

وذهبت الى هذا الاحتمال لأن طول المسافة الحالية المفقودة كافية تماما لاستيعابهما، وهي بنفس الوقت لا تتسع لاكثر من ذلك - قياسا بالمسافة التي شغلها القسم العلوي من الجانب الأيمن لذلك الافريز الكتابي - علما بأن حجم الحروف بالقطعتين متقارب بصورة عامة .

---

١) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة : ١٦، ١٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٦، ١٤٧٦ - ١٤٧٨ والصورة ١٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤١٩، ١٤٢٠ .

٤) أنظر الرسوم ١٤١٨، ١٤١٩ .

ونحن لا ندعي أن النص السابق كان مكتوبا على مدخلنا هذا حرفا بحرف، لأننا لا نعلم نهاية ما كان مكتوبا على هذا المدخل ، ولكننا نستطيع تقدير بدايته نظرا الى النص السابق ، فنشير الى أن المسافة تتسع للبيتين الاوليين منه باعتبار حجم الحروف . كما ذكرنا ، ولكن البيت الثالث في هذا المدخل جديد على النص ، وربما كان الكاتب قد استفاد من النص السابق وأجرى عليه تعديلا قد يستمر الى آخر النص .

وتجدر الاشارة هنا الى أن هذا النص لم يحظ بقراءة سابقة من قبل سيوفي والديوه جي والصائغ والصوفي المعنيين بآثار الموصل ، وانا لا أستبعد أنه كان على أيامهم كاملا ، قبل أن يجرى الترميم الحديث للمدخل ، وهو ترميم أشبه ما يكون بتشويه لهذا الاثر .

ومن المميزات الفنية لخط النص المذكور هي :

١ــ ترويس رؤوس بعض الحروف كالألف واللام الاوليين ، وتشعير نهاية بعضها الآخر كالالف الاولية والنون والراء (١) .

٢ــ زيادة مدات بعض الحروف المستلقية أكثر من المألوف بحيث اتسعت المسافة التي تعلوها لاستيعاب كلمة كاملة مثال ذلك : حرف الباء من كلمة (باب) بحيث علتها كلمة (من) من البيت الاول ، وحرف النون من كلمة (من) بحيث علتها كلمة (كيد) في البيت الثاني ، وحرف الزاى من كلمة (عز) ، بينما اتسمت مدات الحروف المنتصبة بالقصر ، أى بعكس ما لمسناه في الحروف السابقة (٢) .

٣ــ محاولة ملء الفراغ المتخلف بين الكلمات والحروف بواسطة حركات الشكل ، والتزيين الخطي بالوردة الخطية ، وبالعناصر النهائية الخارجة من معظم حروف الكلمات (٣) .

٤ــ ترابط بعض الحروف ببعضها الآخر مثال ذلك : ترابط حرفي الدال واللام في كلمتي (الحسود)و(لا) (٤) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٨٠ــ ١٤٨٢ .

٢) أنظر الرسوم السابقة وكذلك الرسوم ١٤٧٦ــ ١٤٧٨ والصورة ١٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٧٦ــ ١٤٧٩ ، ١٤٨٤ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٧٧ــ ١٤٧٨ .

٥- رشاقة بعض الحروف ، وضخامة القسم الآخر اكثر من المعهود ، بحيث أثر ذلك على جودة الكتابة بعض الشيء (١) .

وختاما لذلك نجد أن تناسق الحروف واتزانها كان دون المستوى الذي بلغته نظيراتها في النصوص التي وردت في المداخل السابقة .

ويوجد أفريز ثالث على الطرف الداخلي للأطار يحيط بفتحة الباب يتكون من تقعر في الوسط يحيط به تسطح رشيق .وعادة مثل هذا الافريز ينتهي بمثلث مقعر مقلوب ،ولكن انعدامه هنا يورد احتمال فقدان القطع السفلى الاصلية للمدخل والاستعاض عنها بقطع حديثة أثناء عملية النقل (رسم ٤٦) .

وللمدخل عتبة عليا تعد بحد ذاتها من التحف الاسلامية النادرة لما تتميز به من مظاهر معمارية وفنية رائعة .

اذ تتكون من سبع صنجات معشقة لكل منها حواف متعرجة على هيئة التحدبات والتقعرات المتناوبة والمتبادلة تحصر بينها زوايا حادة .

وواجهة الصنجات تعد هي الاخرى من الآيات الفنية حيث تزخر بعناصر زخرفية من نباتية ومعمارية بالاضافة الى التصاوير الآدمية والحيوانية (٢) .

فمثلا الصنجة قبل الأخيرة من الجانب الأيسر عليها نحت بارز يمثل شخصا جالسا على عرش يرتكز على عقد ثلاثي مفصوص يحمله أسدان يفصل بينهما عنصر أشبه ما يكون بالاناء أو الكأس (رسم ٥٠٦) .

والصورة تحتوي على كثير من العناصر والنواحي الفنية الجديرة بالملاحظة .

فموضوعها الزخرفي عبارة عن مشهد من مشاهد المجالس السلطانية أو البلاط ، وأن الفنان قد أولى الشخص الجالس عناية فاقت عنايته بعناصر التصويرة الأخرى ، كما رسم الشخص بوضعية أمامية ،بينما جلسته فهي من النوع الذي أطلقت عليه بجلسة (التربع) ،

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٨٠- ١٤٨٣ .

٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

وأن الوجه رسم بصورة مستديرة وأن سحنته شبيهة بصورة جلية بالسحنة الايرانية (١) .

ويشاهد الشخص وقد حمل في كف اليد اليسرى المرفوعة إناءاً مملوءاً بوحدات كمثرية الشكل ، كما يوجد إناءان آخران فوق العرش الذى يجلس عليه الشخص الى اليمين والى اليسار من رأسه ولكل إناء قاعدة مخروطية وبطن نصف كروية مملوءة بثلاث وحدات مماثلة لتلك الوحدات التي يحملها . ومن المرجح أنها تمثل نوعا من الفواكه . وقد وضع الشخص يده اليمنى على فخذه بعد أن أمسك بمنديل مطوى (٢) .

أما ملابس الشخص فتتألف من سروال فوقه جلباب طويل ومفتوح عند الصدر ، وقد ضم طرفه الأيسر على الطرف الايمن وتمنطق بحزام متدلي الاطراف .

ومن النواحي الفنية لهذه الملابس هو زخرفتها بالزخارف الهندسية، ووجود العضادة على الاكتاف .

ويلاحظ على رأس الشخص وجود عمامة بصلية الشكل تنسدل منها ذؤابتان على الصدر (٣) .

وبخصوص العرش الذى جلس عليه الشخص فيتخذ هيئة شبه رباعية وقد زخرفت زواياه العليا بزخارف هندسية وانتصبت على جانبيه ساريتان ، كما انه يرتكز على أسدين متقابلين (٤) يحصران بينهما إناءاً ، وهما والاناء داخل عقد مقصوص .

---

١) تطرقنا الى مثل هذه المواضيع والنواحي الفنية للاشخاص من حيث جلساتهم وطبيعة سحنهم لدى دراستنا التصاوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١١٩ ، ١٢٠ .

٢) تعرضنا الى ظاهرة حمل الأشخاص للفواكه والاستعاضة عنها بالكؤوس أحيانا ، وكذلك مسك المناديل من حيث الاصول الفنية وانتشارها في الفن الاسلامي بصورة خاصة لدى دراستنا التصاوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٠ ، ١٢٢ .

٣) تطرقنا الى دراسة النواحي الفنية لملابس الشخص من حيث الزخرفة وشيوع العضادات ونوع العمامة متتبعين أصولها ومدى انتشارها في الفن الاسلامي عندما تكلمنا عن التصاوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٢ ، ١٢٣ .

٤) تكلمنا عن أصل وانتشار مثل هذا العرش ، وكذلك الحيوانات المتناظرة والمواضيع المحصورة بينها في الفنون القديمة وظاهرة انتشارها في الفن الاسلامي ، عندما قمنا بدراسة التصاوير البشرية والحيوانية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٣ ــ ١٢٥ .

فإذا تأملنا المناطق الثلاث المحصورة بين الكوابيل والدلايات من أسفل القبة نجد كلاً منها يتكون من مستطيل يحف به [illegible]
[illegible]

واذا اخذنا الصنجة قبل الاخيرة الواقعة على الواجهة اليمنى للعتبة نجد عليها نحتا بارزا يحمل نفس الموضوع الفني مع جميع العناصر والميزات التي لاحظناها في تصويـــرة الصنجة السابقة(١) مع اختلافات بسيطة منها : ظهور قسم من الشعر على الجبهة مـــن تحت العمامـــة هنا وانعدامه لدى الشخص الأول ، كما حدث اختلاف في وضع اليديـــن فالشخص هنا رفع يده اليمنى نحو صدره وحمل بها وحدة كبـــيرة من الفاكهة ، بينمـــا في الصورة السابقة كان الشخص قد رفع يده اليمنى وحمل بها طبقا مملوءا بعدة وحـــدات صغيرة من الفاكهة . كذلك نشاهد الشخص في الصورة الأولى وضع يده اليمنى على فخذه ، بينما في هذه الصورة وضع اليسرى

ومن الاختلافات الأخرى في الصورتين تتجلى في الاسود الحاملة للعرش ففي الصـــورة الأولى كان الاسدان متقابلين ويحصران بينهما إناءا ، بينما في هذه الصورة كان الاســدان متدابرين وقد ارتبط ذيلهما من الاعلى وانتهيا برأس حيوان أشبه ما يكون بالقط .

وأخيرا نجد أن العرش في الصورة الأولى ، وكذلك ملابس الشخص زاخرة بالزخـــارف الهندسية ، بينما هنا ندرت تلك الزخارف .

ويوجد على كل صنجة من الصنجتين الجانبيتين للعتبة صورة فارس يمتطي جوادا يتجه نحـــو الداخل .

ويبدو الفارس الذي على الصنجة اليمنى وقد رفع يده اليسرى نحو صدره وحمل بهـــــا طيرا جارحا ربما يمثل بازا أو صقرا ، بينما وقـف على كتفه الأيسر طير مشابه ولكنه أكـــبر وذيله اطول ، وقد أمسك باليد الآخرى عنان الحصان (رسم ٥١٠) .

أما الفارس الذي على الصنجة اليسرى فقد رفع يده اليمنى وأمسك بها طيرا في حـــين أمسك باليد الأخرى طيرا آخر أصغر حجما من الأول بالاضافة الى عنان الحصان (رسم ٥١١).

واذا تمعنا في الرسوم البشرية والحيوانية هنا فنجد فيها نواحي فنية متعـــــددة : فالشخص مثلا رسم بوضع امامي وارتدى سروالا وجلبابا قصيرا ضـــيق الاكمام ، وغطاء الرأس عبارة عن عمامة بصلية ينسدل منها ذؤابتان على الصدر . وجميع هذه العناصر والظواهـــر الفنية تطرقنا اليها لدى الكلام عن الشخصين الجالسين السالفي الذكر ، ولكنه يســـتجد

---

١) أنظر الرسوم : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

عند ها الآن عنصر جديد وهو وجود هالة حول رأس الفارس المنحوت على الصنجة الجانبية اليمنى (١) .

وبخصوص الطيور الجارحة كالصقر أو الباز التي نلاحظها هنا وفي المواضيع المشابهة لها فمن المحتمل أنها تشير الى الصيد والقنص وهي احدى الهوايات المفضلة لدى الفارس .

وآخيرا نجد أن التصويرة بكاملها لا يحدها اطار ، كما أن خلفيتها خالية من الرسوم وهي احدى مميزات المدرسة العربية للتصوير (٢) .

أما الصنجات الثلاث الباقية من العتبة الواقعة في وسطها فلا تبدو عليها أية معالم زخرفية ولكن القشط البادئ عليها يجعلنا نرجح انها كانت تزين ببعض المواضيع الفنية على غرار الصنجات السابقة لكن يد الانسان شوهت معالمها فيما بعد .

وللعتبة ـ كما شاهدنا من قبل في عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ـ دلايتان تتخذ كل منهما شكل الزهرة الكأسية أو اللوتسية المفتوحة ذات محور بارز متعدد المستويات (٣) .

ويتكون كل جانب من جوانب هذه الدلايات من تقعر صغير على هيئة عقد دائري سرعان ما يستقيم بصورة عمودية موازيا للمحور ، ثم يبتعد عنه نحو الخارج تدريجيا حتى يتكون من نتيجة ذلك ما يشبه نصف العقد الدائرى المطول ،وقبيل اتصاله باسفل العتبة يرتد نحو الداخل بصورة مشطوفة ، ثم يستقيم قليلا ويتصل بالعتبة .

أما كابلا المدخل المتمركزان في زاويتي فتحة الباب العليا ،فتتكون كل منهما من دلاية نصفية ولكنها أطول قليلا .

وهكذا كونت هذه الدلايات والكوابيل نتيجة لاشكالها ومواضعها عقودا مطولة مقصوصة من الأعلى (٤) .

---

١) تطرقنا الى الهالة من حيث الأصل والانتشار ومدلولاتها في الفن الاسلامي عندما درسنا التصاوير البشرية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٣١ ، ١٣٢ .

٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ١٢٨ .

٣) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

٤) أنظر نفس الرسم والصورة .

والملاحظ على الدلايات والمناطق المحصورة بينها من أسفل العتبة أنها تزخــــر بالزخارف النباتية والمعمارية (رسم ٢٦١) .

فكوشة كل دلاية تتكون زخرفتها من ورقة نخيلية ثلاثية يخرج من أسفلها غصنان سرعان ما يتفرع كل غصن الى فرعين يمتد أحدهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقة ذات نصليـن ، بينما الفرع الآخر يلتوى نحو الاعلى حتى يلتقى مع فرع الغصن الثاني في اعلى الورقة الثلاثية على هيئة اطار لوزى الشكل يحف بها (رسم ٢٦٢) .

أما كوشة كل كابل فتتكون زخرفتها في الأعلى من ورقة نخيلية ثلاثية أيضا يخرج مـــن أسفلها غصنان يلتوى أحدهما حول محيطها ليلتقى مع أحد فرعي الغصن الثاني في أعلى الورقة ، بينما الفرع الآخر من الغصن المذكور يتدلى بصورة التوائية نحو الأسفل بعـــد أن خرجت منه أنصال أحادية متناوبة شغلت ما تبقى من مساحة الكوشة (رسم ٢٨٢) .

وبخصوص زخرفة الجوانب الداخلية للدلايات والكوابيل فقد نحت في القسم الأسفل لكل منها عنصر معمارى على هيئة القوس المدبب أو المقرنص تتخلله ورقة نخيلية ثلاثية مقعرة الأنصال . بينما القسم العلوى الواسع للدلاية فتتكون زخرفته من ثلاثة أوراق نخيلية فـي المحور تعلو أحداهما الأخرى وتحف بها مناطق لوزية كونتها الأنصال النباتية المتفرعـة من أسفل وأعلى الاوراق السابقة بعد تقاطعها والتقائها مع بعضها عدة مرات [1] . أمـا نفس القسم من الكابل فيتكون من ورقتين فقط [2] .

واذا تناولنا المناطق الثلاث المحصورة بين الكوابيل والدلايات في أسفل العتبة نجد كلا منها يتكون من مستطيل يحف بمستطيل آخر أصغر منه واكثر ارتفاعـا ، له جوانـــب مقعرة - كالذى لمسناه من قبل في عتبة مدخل مدفن مزار عون الدين - تتخلله زخرفـة نباتية مكونة من تداخل وتقاطع الأغصان النباتية الرشيقة على هيئة المناطق اللوزيـــة وتنتهي من الأعلى بعنصر هلالي يعلوه آخر لوزى [3] .

وهكذا نجد أن عتبة مدخلنا هذا بكوابيلها ودلاياتها وزخرفة مناطقها السفلى [4] هي

---

١) أنظر الرسوم : ٢٦١، ٢٦٣ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٦١، ٢٦٤ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٦١، ٢٦٥ .

٤) أنظر الرسوم : ٢٦١- ٢٦٥ .

صورة مماثلة ـ ان لم تكن مكررة ـ لما وجدناه في العتبة المماثلة لمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (١) مع اختلافات طفيفة .

ويعلو العتبة عقد منبطح يتكون من تداخل عدة قطع مصنجة تمتد حافاتها بصورة مستقيمة حتى أعلى الافريز الكتابي المنحوت على اطار المدخل ثم تنكسر كل حافة نحو الخارج قليلا ثم تعتدل عموديا لتنتهي في أسفل الافريز الزخرفي المتوج للمدخل ، وقد ساعد التكوين المعمارى المذكور على تداخل القطع وترابطها مع بعضها (٢) .

ويوجد في أسفل واجهة العقد ستة ثقوب دائرية متتابعة (٣) ، وهي نفس الميزة التي وجدناها من قبل في العقد المماثل الذى يعلو عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) .

ومنحوت على كل صنجة من الصنجتين الجانبيتين للعقد صورة أسد رابض على رجليه بوضعية جانبية ، بينما رأسه اتخذ وضعية أمامية ، وظهر على ظهره حيوان ينهشه ، لــه رأس تنين كبير وجسم افعى رشيق ومضفور (٥) .

أما بقية الصنجات المكونة لعقد مدخلنا هذا فقد تمركز في وسط كل منها عنصر نصف كروى محزز بحزوز التوائية ذات مركز واحد (٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٥٨ـ ٢٦٠ .

٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ . هذا وكنا قد نوهنا الى مثل هذه الصنوج من قبل عند كلامنا عن انواع الصنوج الموصلية في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٤ .

٣) تتبعنا مدى أصل وانتشار مثل هذه العناصر في موضوع كلامنا عن عقود المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٧ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ والصور : ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ .

٥) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٤٧٨ والصورة ١٨ . هذا وكنا قد نوهنا الى الاسد والتنين والافعى من حيث مدلولاتها وشيوعها في الفنون السابقة والفن الاسلامي عند تطرقنا الى التصاوير الحيوانية في المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحات ١٢٦ـ ١٢٩ ، ١٣٣ـ ١٤٠ .

٦) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٧٨٩ . هذا وكنا قد تطرقنا الى مثل هذه الوريدات الكروية المحززة عند كلامنا عن الزخارف النباتية في المداخل في الفصل الاول من الباب الأول في الصفحة ١٠٣ـ ١٠٥ .

ويتوج المدخل أفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الاقواس المدببة المطولة بصورة متتابعة [١] ، ويتخلل كل قوس ورقة ثلاثية الفصوص [٢] .

والى الأسفل من الافريز المذكور وفي وسطه بالذات رأس أسد بوضعية أمامية (رسم ٤٦) . وقد وجدت ما يماثله بالهيئة والموضع وحتى المميزات الفنية في المدخل الشمالي [٣] ، وكذلك المدخل الجنوبي [٤] ، ومدخل قدس الاقداس [٥] في دير مار بهنام ، بالاضافة الى وجوده في حوض لسقاية الحمام في كنيسة شمعون الصفا .

ويعلو الافريز السالف الذكر ويوازيه شريط من الكتابة بخط الثلث على طريقة ابن البواب يتضمن النص الاتي : ((يا أيها الملك المولى الذى شرفت بجودة أمرا الشرق اذ تفتخر أبواب دارك لا زالت مفتحة بالعز والد ...)) [٦] .

وتتمثل بخط هذا النص نفس المميزات والظواهر الفنية التي وجدناها في الافريز الكتابي الموجود على اطار المدخل كالترويس والتشعير لبعض الحروف والتشكيل للكلمات ، التشكيل والتزيين والزخرفة الخطية [٧] .

والذى نلاحظه في النص ارتباكه وعدم استقامته من جهة ونقصانه من جهة آخرى ، ومما يؤكد هذا النقصان وجود قطعتين من الزخام في الجانبين دخيلتين عليه في الفترة الاخيرة أبعاد كل قطعة (١٣ × ٣٠ سم) ومنحوت عليها صليب [٨] .

---

١) تتبعنا أصول مثل هذه الزخارف عندما درسنا الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الاول في الصفحة ٩٤ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ١٢٥٣ والصورة ١٨ .

٣) Ministere de la Culture et de I'Information Direction general de I'Information , Mar Behnam, P. 23 , Fig. 2.

٤) Ibid., P. 26 , Fig. 7.

٥) Ibid., P. 27 , Fig. 9 .

٦) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ١٤٦٨ـ ١٤٧١ والصورة ١٨ .

٧) أنظر الرسوم : ١٤٧٠ـ ١٤٧٥ .

٨) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

وبالرغم من التنفيذ الفني الذى يوضح حداثتهما فقد استفسرت من القائمين على رعاية الكنيسة عن مصدرهما فاكدوا لي استحداثهما بعد نقل المدخل مؤخرا من الطابق السفلي الى الطابق العلوى الحديث .

ولدى قياسي لطول النص ولما أخذته القطعتان المذكورتان منه وجدت أن الطول الاصلي للنص يبلغ (٢٫٦٢م) بينما طوله الحالي يبلغ (٢٫٥٢ م) أى بنقصان (٢٠سم)، وهذا يدل على وجود كلمات ناقصة من النص أدت الى إرتباكه وعدم استقامته .

واذا ما علمنا أن المساحة الحالية المنفذ عليها النص تتكون من ثلاث قطع رخامية عندها نستدل أن النقصان قد يجوز أن يكون من الوسط أيضا وليس من البداية والنهاية فقط ، كما يتصور الناظر الى النص .

واذا اخذنا احتمال نقصان النص من البداية فهذا مالا أرجحه لعدم وجود دليل على ذلك من ناحية ، ولاستقامة النص من ناحية أخرى : ((يا أيها الملك المولى ...)) .

أما كون النص ناقصا من الوسط فهذا وارد وذلك لان كلمة ((الشر[ق])) ناقصة حرف القاف وربما النقصان شمل الكلمة التي بعدها ايضا ، ومما يدلل على ذلك وجود الكسر الفاصل بين القطعتين الاولى والثانية . كما أن نهاية النص ناقص هو الآخر ، لاننا نجد الكلمة الاخيرة فيه هي ((والت .....)) غير كاملة ، وربما كان أصلها ((التأييد)) أو ((التوفيق)) ، لان الكلمتين ينسجمان مع الدعاء الذى يصبح بعد هذا الترجيح . ((بالعز والتأييد)) أو ((بالعز والتوفيق)) ولكني أرجح الكلمة الاولى ((التأييد)) لوجودها في النص السابق الموجود على اطار المدخل .

وهكذا نستنتج أن النص قد نقص بمقدار كلمتين وهذا يكفي لاكمال الطول الحقيقي من جهة ، ويؤدى الى استقامته من جهة أخرى .

والنقصان المذكور لم ينتج بفعل التلف نتيجة لتقادم الزمن ، وانما حصل بفعل عبث الانسان مؤخرا لاستحداث القطعتين الحديثتين في بداية النص ونهايته وحفر الصلبان عليهما لتأكيد تبعية المدخل للكنيسة .

وقد وجدنا من قبل نقل بعض العناصر المعمارية الاسلامية الى بعض الكنائس بعد تحطيم كتاباتها وفصل اجزاء منها واستحداث الصلبان محلها لاثبات عائديتها الى تلك

الكنائس ومثال ذلك نقل محراب اسلامي الى كنيسة مارتوما (١) .

واذا أمعنا النظر بالنص امعانا مستفيضا نجده ملفقا من ثلاثة أبيات شعرية ناقصة غير منتظمة فنحن نرى أن النص التالي :((يا أيها الملك المولى الذى شرفت بجدو (بده) أمرا الشرق ....)) من البحر البسيط اذا نظرنا اليه نظرة عروضية فنية وقد سقطت منه جزوءه الاخيره .

ويكون البيت الثالث : ((أبواب دارك لا زالت مفتحة بالعز والـ .....)) وقد سقط قسم من شطره الثاني .

ويبقى لدينا بين هذين البيتين النص التالي : ((إذ تفتخر)) ووزنه (مستفعلن) وهي تفعلية يستهل بها عادة البحر البسيط ، وهذا يدلنا على أن هذه الكلمة تمثل لنا بداية البيت المتوسط (٢) .

واذا أخذنا بنظر الاعتبار أن هذه الابيات الثلاث كانت كاملة في الأصل فهذا يؤكد أن النص لا يعود الى المدخل وأنه منقول اليه من محل آخر ، لان طوله سيكون اكثر من المعتاد اذا ما قسناه بمثيله في مداخل درسناها كمدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، الا اذا كان الفنان قد اختار بعضا من الشعر المذكور فكون منها نصا خاله ينسجم مع غرضه دون علمه بأن عمله هذا قد أثر على النص ، وأدى الى ارتباكه من ناحية الوزن الشعرى .

وبما أن تتويج المداخل في هذه الفترة كانت على هيئة شريط كتابي يوازيه أحيانا من الأسفل أفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الاقواس المدببة المتتابعة كما هو الحال

---

١) احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص ١٢٣ـ١٢٤ ، صورة ٢٩ ، رسم ١٣٠ .

٢) لقد استفدت من الاستاذ عبد الوهاب العدواني بخصوص ما جاء حول التفصيلات الشعرية المذكورة .

في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين لذا أرجح عودة الشريط المكون للنص الى المدخل الذى نحن بصدد دراسته ٠

وعلى الرغم من النواحي المعمارية والزخرفية القيمة التي تتجلى في هذا المدخل - كما مر بنا - الا أنه لا يحمل تاريخا مدونا ولا اسم بانيه الصريح ، ولهذا وجب علينا التحرى عن التاريخ التقريبي للمدخل ،وسوف نستند الى النواحي التالية للوصول الى هذا الفرض :

١- النواحي المعمارية : ان الضخامة المتناهية في المدخل اذا ما قيست بمداخل الموصل الاثرية الباقية ،وكذلك وجود الدلايات في اسفل العتبة العليا وشكلها وتوزيعها الفني مع الكوابيل قد أدى الى تكوين ثلاثة عقود مفصصة مقصوصة، لم نجد ما يماثل كل هذه المظاهر المعمارية الا في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين من عهد بدر الدين لؤلؤ كما اسلفنا ٠

٢- النواحي الزخرفية : ان زخرفة الجوانب الداخلية للدلايات والكوابيل في المدخل بالاضافة الى تحول المناطق المحصورة بينها في أسفل العتبة العليا الى مناطق هندسية مستطيلة الشكل يتخلل كلا منها مستطيل أخر أصغر حجما واكثر ارتفاعا واشغاله بالزخارف النباتية ،لم نلاحظ ذلك بهذه الصورة الا في عتبة ودلايات وكوابيل مدخل مزار الامام عون الدين السالف الذكر ٠

وعلاوة على ما تقدم نجد أن الزخرفة النباتية المزينة لجوانب الدلايات والكوابيل وكوشاتها تتمثل فيها مظاهر وعناصر زخرفية متعددة ،فمن المظاهر : تنفيذ الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي ، وزيادة الغور بالارضية ،وزيادة مساحتها واظفاء طابع التجسيم عليها نتيجة الظلال التي كونتها العناصر ،ووجود التقعر داخل أنصال الأوراق والحزوز داخل الأغصان بصورة واضحة وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية وتكوينها أوراقا ثلاثية ذات نصل علوى لوزى مثقوب ،بالاضافة الى حملها عناصر أخرى بعد اتحاد أنصالها العليا وانتهاء رؤوس بعض الأنصال بالتواءات كروية على نفسها ٠

ومن العناصر الزخرفية : أوراق نخيلية ثلاثية ذات أنصال جانبية تتميز بالقصر وزيادة العرض ونصل علوى يتصف بالقصر والشكل اللوزى ، بالاضافة الى الاوراق النخيلية الثلاثية ذات النصل العلوى الطويل المثقوب ٠

نقول كل المظاهر والعناصر الزخرفية المذكورة في هذا المدخل[١] تمثلت في زخرفة عتبة مزار الامام عبد الرحمن المنسوبة الى النصف الأول من القرن السابع الهجري[٢]، وكذلك في مخلفات أثرية تعود لنفس الفترة[٣].

كما أن الافريز الزخرفي المتوج للمدخل والمكون من الزخارف المعمارية المقعرة على هيئة الاقواس المدببة بوضعية أفقية متتابعة والذى يتخلل كلا منها ورقة نخيلية ثلاثية مقعرة الانصال كما بينا، تعد من أبرز العناصر الزخرفية التي امتازت بها فترة بدر الدين لؤلؤ[٤].

٣- النواحي الكتابية : أن الافريز الكتابي بخط الثلث الدائر حول اطار المدخل يتصف بميزة هامة وهي قصر مدات الحروف المنتصبة وطول مدات الحروف المستلقية، بينما الشريط المتوج للمدخل يتميز بعكس ذلك إذ نجد أن الحروف المنتصبة قد اصبحت ذات مدات طويلة بينما المستلقية كانت مداتها قصيرة . وهذه الظاهرة مشابهة تماما لما لاحظناه من قبل في الشريط الكتابي والافريز الزخرفي الماثلين في مدخل مدفن الامام عون الدين .

كذلك تشابه قسم كبير من النص الكتابي الدائر حول المدخل بمثيله في مدخل حضرة عون الدين يوحى بتقارب زمن المدخلين ،وأن كان ذلك يعتبر من النقاط الثانوية ، وليست الجوهرية . لأن تشابه مضمون النصوص لا يعني في كل الحالات معاصرتها لبعضها .

كما أن لقب (الملك) ضمن النص المتوج للمدخل يعد من أهم الألقاب التي شاعت على معظم مخلفات بدر الدين لؤلؤ بالموصل وربما يقصد به العاهل المذكور على الرغم من عدم انفراده بهذا اللقب .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٦١- ٢٦٥، ٢٨٢ .

٢) اوضحنا ذلك عند دراسة زخرفة عتبة المدخل المذكور في الصفحة ٤٤٠، ٤٤١ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٥٨- ٢٦٠، ٢٦٣ .

٤) المرجع نفسه ،ص ١٦٠ .

٤ـ التصوير : إن التصاوير المنحوتة على واجهة صنجات العتبة العليا لهذا المدخل تتصف بمميزات ومظاهر فنية معظمها ـ إن لم يكن جميعها ـ شاعت في تصاوير المخطوطات المزوقة المنسوبة الى مدرسة الموصل الاقليمية في التصوير وكذلك تحفها المعدنية من منتصف القرن السابع الهجرى ـ كما مر بنا لدى الكلام عنها ـ مثل : موضوع البلاط أو المجالس السلطانية ، والاهتمام بالاشخاص الرئيسيين ، ورسمهم بوضعية أمامية وبوجه دائرى وسحنة ايرانية ، وكذلك زخرفة الملابس بزخارف هندسية ذات اكمام ضيقة وأشرطة حول العضد وحمل المنديل في اليد ، ووجود العمامة البصلية على الرأس ، والهالة حوله أحيانا ، بالاضافة الى شكل العرش التركي الطراز المحمول بواسطة الاسود (١)

وهكذا أتضح لنا أن معظم العناصر المعمارية والزخرفية والكتابية ، وخصائص التصاوير ومميزاتها في هذا المدخل مماثلة لعناصر مشابهة على مخلفات أثرية موصلية تعود للنصف الأول من القرن السابع الهجرى وبخاصة فترة بدر الدين لوءلوء ، ولهذا فأرجح عودة المدخل الى التاريخ المذكور .

---

١) بينا ذلك لدى دراستنا المميزات الفنية المذكورة ، عند دراستنا التصاوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١١٩ـ ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ـ ١٢٥ ، ١٣١ ، ١٣٢ .

خامسا / مدخل جامع الامام الباهر (١)

يعد هذا المدخل من المداخل النفيسة التي وصلتنا من آثار المدينة ، وهو مازال محتفظا بمعالمه الفنية والمعمارية بالرغم من تطاول الزمن ومرور الأيام ، على أننا لا نرى منه في الجامع حاليا الا نسخته الاسمنتية بعد أن نقل الى متحف القصر العباسي ببغداد (٢) ، ومن ثم نقل الى المتحف العراقي الحديث ببغداد بعد افتتاحه مؤخرا وعرض في قاعته الاسلامية .

ويتألف المدخل من عدة قطع من الرخام الأزرق الداكن على هيئة اطار مستطيل (٦٦ر٣ (٣) × ٦٧ر٢م (٤)) يحف بفتحة الباب البالغة من الابعاد (٣٢ر٢ × ٩٩ر٠م) (٥)، ويعلو هذه الفتحة عقد منبطح (٦) .

ولاطار المدخل شريط كتابي وبعض الافاريز الزخرفية ذات هيئات وقطاعات ومميزات فنية مختلفة .

---

١) يقع جامع الامام الباهر في الجهة الشمالية الغربية من مدينة الموصل في محلة باب المسجد (رسم ٢٣) . وأول تاريخ مدون ورد فيه وجد على مدخل الضريح الداخلي وهو سنة ٦٩٩ هـ .

والمتبقي من العمارة الاثرية : غرفة مربعة الشكل (٥ر٧ × ٥ر٧م) تعلوها قبة مخروطية ذات أخاديد مسننة، ويتقدم الغرفة المذكورة مجاز له رواق من الجهة الغربية يؤدي الى غرفة أخرى ، وكل من الرواق والغرفة الثانية مغطى بقبة صغيرة .

وفي الفترة الأخيرة أضيف الى جانب العمارة القديمة مصلى من الجهة الغربية فتحولت البناية الى جامع (رسم ٢٦) .

ومن الآثار النفيسة التي ما زالت باقية في العمارة هي محراب أتابكي (الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٠٣ـ ٣٠٥) وشباك أيلخاني والمدخل الذي نحن بصدد دراسته .

٢) سعيد الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ١٩٠ .

٣) بخلاف ما أورده الديوه جي وهو (٣ م) (سعيد الديوه جي : المرجع السابق، ص ١٩٠).

٤) بخلاف ما أورده كل من الاساتذة الديوه جي وفرنسيس والنقشبندي وهو (٨٥ ر٢ م) (الديوه جي : المرجع السابق، ص ١٩١) (بشير فرنسيس وناصر النقشبندي : المحاريب القديمة في متحف القصر العباسي ببغداد ، ص ٢١٦) .

٥) أنظر الرسوم : ٤٨، ٤٩ .

٦) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧ .

فالشريط الكتابي يدور حول الجوانب الخارجية للاطار مبتدئا من نقطة ترتفع عن مستوى الارضية بحوالي المتر من الجهة اليمنى ، ثم ينتهي في الجهة المقابلة بمثل ما ابتداء ، ويتضمن النص الاتي : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذى يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم (١) . صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم)) (٢) .

ومن المميزات الفنية لهذا الشريط هي احاطته باطار رشيق مسطح يبدأ بقوس ثلاثي صغير مفتوح ليدل على بداية النص وينتهي بقوس على نفس الغرار ، ولكنه مغلق ليدل على نهاية النص ، ومثل هذه الميزة وجدناها من قبل في الشريط الكتابي الذى يدور على إطار مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، كما نفذت الكتابة على أرضية مقعرة وهو من هذه الناحية شبيه تماما بذلك الشريط الذى شاهدناه من قبل في الاطار المماثل في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين .

وللكتابة السالفة التي نفذت بخط الثلث على طريقة ابن البواب ميزات فنية منها :

١ـ الترويس المتميز بالضخامة الخالية من الاضافة لبعض الحروف الأولية لا سيما المنتصبة منها : كالالف واللام ، بالاضافة الى التشعير في نهاية البعض الآخر كالالف الأولية والميم والهاء الاخيرة (٣) .

٢ـ الترابط الحاصل بين بعض الحروف كترابط حرفي الهاء واللام في كلمتي (الله) و (لا) ، وحرفي الميم واللام في كلمتي (القيوم) و (لا) ، وترابط حرفي الالف واللام في كلمة (الارض) (٤) .

---

١) البقرة : الآية ٢٥٥ .

٢) هذه العبارة لا تعد جزءا من الآية الكريمة ، وانما جرت العادة أن تختتم بها النصوص القرآنية على كثير من نصوص المخلفات الاثرية المماثلة في الموصل .

أنظر الرسوم ٤٨ ، ١٤٨٥ ، ١٤٩٣ـ١٤٩٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٩٨ـ ١٥٠٢ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٨٦ـ ١٤٨٨ .

٣ـ استطالة بعض الحروف اكثر من المألوف حتى أطلق عليها اسم (الحروف السيفية) لان الاستطالة المذكورة شبيهة بنصل السيف مثل حرف النون في كلمتي (الرحمن) و(من) التي تأتي بعد كلمة (الأرض) ،ولهذا نطلق عليها اسم (النون السيفية)(١) .

٤ـ التشكيل الخطي بالحركات كالفتحة والضمة والكسرة، بالاضافة الى التزيين الخطـــي بواسطة الحروف التوضيحية كالهاء الصغيرة التي تعلو حرف الهاء في كلمة (الله) وحرف السين الصغير الذى يعلو حرف السين في كلمة (سنة) ،كما زينت بالوردة الخطيـــة والهلال المغلق ،أضف الى ذلك خروج العناصر النهائية من أغصان واوراق من تحـت بعض الكلمات أو من حروفها . وأحيانا أخرى تتمركز الزخارف النهائية في الفراغـــات المتخلفة فوق الكلمات . ولكن أهم العناصر الزخرفية المزينة لكتابة هذا النص ذلـــك العنصر الذى شغل الفجوة بين آخر السين والميم من كلمة(بسم) الذى أتخذ وضعية القنديل الذى تكون من غصنين يقتربان من بعضهما ،ثم سرعان ما يتخذان شـــكلا دائريا بعد تداخلهما وتكوينهما ستة أقواس دائرية،وبعدها يخرجان من أعلى الشكل الدائرى بصورة متوازية ،ثم يرتد كل منهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقة نخيليـــــة نصلها الأسفل قد تدلى وانتهى بالتواء كروى على نفسه (٢) .

وقد وجد ما يماثل هذا العنصر الزخرفي مزينا لنفس الكلمة في النص الموجود على اطار محراب السيدة زينب في سنجار من العهد الاتابكي (٣) ، وكذلك النص الدائر حول جوانب قبر كل من مزار الامام علي الهادى ،وجامع النبي جرجيس من العهد الايلخاني (٤) .

ويتوسط الاطار أفريز من الزخارف المعمارية يتألف من (١٢) منطقة هندسية فـي كل جانب (٤) مناطق متساوية تعلو بعضها البعـض بصورة عمودية ومتصلة فيما بينها بحلقات رابطـة .

وقد تكونت هذه المناطق والحلقات التي تربطها من التواء والتفاف حيوانين خرافيـين

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٨٥، ١٤٨٨، ١٥٠١ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٨٥،٥٤٨، ١٤٩٦ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ،صورة ٩٨ .

٤) أنظر الرسوم : ١٧٤١، ١٧٤٥، ١٧٧٤، ١٧٨١ .

متناظرين لكل منها جسم أفعى يتميز بالرشاقة والطول ينتهي من الأعلى برأس تنـــين (١) فاغـرا فاه بأنياب مدببة ولسان رشيق ويعلو الرأس قرنان وللحيوان عيون لوزية . بينمـــا ذنب الحيوان يستدق تدريجيا وينتهي برأس طير جارح أشبه ما يكون برأس الصقر (٢) .

وقد غطي جسم الحيوان المذكور بحراشف شبيهة بقشور السمك (٣) .

وشكلت كل منطقة من المناطق السالفة الذكر على هيئة محراب صغير كامل من حيــث العناصر المعمارية والخصائص الفنية ، قوامه عمودان بارزان يتألف كل منهما مـــن بدن اسطواني ذي تاج مزهري الشكل ينكسر احيانا من الأسفل على هيئة الزاوية القائمة ليلتقي مع زميله الآتي من الجهة المقابلة ، ويرتكز على الاعمدة قوس منفرج مدبب تتوجه ورقـــة نخيلية ثلاثية الانصال .

أما باطن القوس فمنحوت عليه أربع حطات من المقرنصات بعضها على هيئة النوافذ الصم والبعض الآخر على هيئة المثلثات المقعرة والمنكسرة الصغيرة (٤) .

وصدر المحراب تتخلله زخارف نباتية نفذت على مستويين يتكون موضوعها الزخرفي مـــن عنصر لوزي تنبعث منه المنطلقات الزخرفية على هيئة الأغصان النباتية ، تخرج منها البراعم وأنصاف الأوراق النخيلية الثنائية التي تكون لدى تقابلها بالتدابر والتقائها بالمحـــور اوراقا نخيلية كذلك العناصر النباتية لدى تقاطعها مناطق كمثرية ومعينية .

وينتهي الموضوع الزخرفي الآنف الذكر من الأعلى بورقة نخيلية ثلاثية ، وفي بعـــض الحالات تتقدم العناصر اللوزيـــة من أسفل الزخرفـــة ، وفي حالات أخرى تتقدم الورقـــة النخيلية العليا (٥) .

---

١) تطرقنا الى التنين من حيث مدلوله وشيوعه في شتى الفنون ومنها الاسلامي بالطبع عند كلامنا عن التصاوير الحيوانية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول فـــي الصفحة ١٣٦ ـ ١٤٠ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٧٧ والصورة ١٧ .

٣) تعرضنا الى عناصر (قشور السمك) عندما درسنا الزخارف الهندسية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٥ ، ١١٦ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٧ والصورة ١٧ .

٥) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ .

ومن المظاهر الفنية لهذه الزخرفة :

التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها ، وظهور الحزوز داخل الأغصان والتقعر داخل الأوراق ، كما تميزت الأنصال السفلى لأنصاف الأوراق النخيلية بالتواء رؤوسها على نفسها بشكل كروي ، بالاضافة الى زيادة الغور بالأرضية وكبر مساحتها وقلة رشاقة الأغصان وكبر بقية العناصر .

ومن عناصر الزخرفة المهمة : الأوراق النخيلية الثلاثية المتميزة بزيادة عرض وقصر الأنصال الجانبية وتدبب وصغر نصلها العلوى كتلك التي تعلو الاقواس ، ومنها أوراق نخيلية أخرى في صدر المحاريب تتميز بنصلها العلوى الصغير واستطالة ورشاقة الأنصال الجانبية ، اضف الى ذلك الأوراق الموجودة في محور الزخرفة التي تكونت نتيجة اجتماع و دابر أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية (١) .

وكل هذه العناصر الفنية والميزات الزخرفية المذكورة شاعت في الموصل بصورة واسعة واصبحت من أهم الصفات الفنية منذ النصف الأول من القرن السابع الهجرى .

أما المناطق الأربع الأخرى المكملة لافريز أطار المدخل فتعلو عقده المنبطح الذى يرتكز على عتبته العليا وتتساوى وتتماثل فيما بينها ، ولكنها نفذت بصورة أفقية متتابعة ترتبط مع بعضها ومع كل منطقة من المناطق العليا الجانبية السابقة بحلقة رابطة ، وقد شغلت كل منطقة من هذه المناطق الأربع بعدة صفوف أفقية من المقرنصات المنشورية وهي من هذه الناحية تختلف عن المناطق المماثلة في مدخل مزار الامام عون الدين الآنف الذكر لأنها كانت مشغولة بالزخارف النهائية (٢)

ولدى تمعني بكيفية تكون المناطق المذكورة في مدخلنا وجدت أن كلا منها تكون من تقابل والتواء حيوانين خرافيين لكل منهما جسم أفعى بذيلها الرشيق المدبب ورأس تنين شبيه بالحيوان الذى سبقه في تكوين المناطق الجانبية ، ولكن الاختلاف يكمن في أن الثاني جسمه أطول وينتهي ذنبه برأس طائر جارح (٣)

---

١) أنظر الرسوم السابقة .

٢) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٢ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٧ ، ٦٢٥ والصورة ١٧ .

وهكذا اتضح لنا أن المناطق الاثنتي عشرة لهذا الافريز تكونت من اثني عشر حيوانـــا خرافيا مضفورا بخلاف ما أورده كل من السادة : سعيد الديوه جي (١) وبشير فرنسيـــس وناصر النقشبندى (٢) من انها تتكون من التفاف ثعابين فقط .

وأخيرا نجد في اطار المدخل أفريز يحيط بفتحة الباب يتكون من تقعر ينتهي رأســاه من الاسفل بمثلث مقعر مقلوب (٣) .

واذا تناولنا عتبة المدخل العليا التي تعلو فتحة الباب نجدها تتكون من صنـــج معشق يحمل بطياتــه مميزات فنية رائعة ، اذ تتكون من صنجتين كل منهما على هيئـــة القنديل ببطنه المنتفخ وقاعدته وعنقه المخروطيين يحصران بينهما صنجة وسطية أتخذت شكلا مغايرا عن سابقتيها نتجــت بفعل الاطراف الداخلية لهما . وفي كل جانب مـــن جانبي العتبة صنجة نصفية هي عبارة عن شكل نصفي للصنجة الوسطية السالفة الذكر (٤) .

والملاحظ على هذه الصنجات أنها شغلت بالكتابات والزخارف النباتية . فالصنجـــة الوسطية مملوءة بزخارف الارابســك الدقيق تشبه من حيث موضوعها الزخرفـــــي وعناصرها الفنية تلك الزخارف التي ملأت مناطق الافريز الاوسط لاطار المدخل ، لكنها هنا تتميز بصغر العناصر ورشاقتها وتداخلها مع بعضها اكثر مما لمسناه في زخرفة تلــك المناطق (٥) .

ومن مميزات هذه الزخرفة الفنية :

١ـ التناظر التمثيلي وخروج العناصر من بعضها وحدوث التقعر داخل الاوراق والحزوز داخل الاغصان .

---

١) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ص ٤٧٦ ؛ جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ١٧٢ .

٢) فرنسيس والنقشبندى : المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ١٩١٦ .

٤) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧ .

٥) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ٥٧٤ .

٢ـ امتداد الاغصان خلال انطلاقها في اتجاهاتها المطلوبة على هيئة انحناءات والتواءات حلزونية تتقاطع مع بعضها عدة مرات فبدت للناظر كأنها منفذة بعدة مستويات .

كما توجد بالزخرفة عناصر زخرفية متعددة أهمها :

(أ) أنصاف أوراق نخيلية ثنائية الانصال ، النصل الأعلى يرتفع على هيئة خنجرية ، بينما الأسفل ينحدر نحو الأسفل وتنتهي بالتواء كروى على نفسه .

(ب) أوراق نخيلية ثلاثية الانصال ومتعددة الاشكال والاحجام . ففي المحور مثلا نجد ثلاث أوراق تكونت نتيجة تقابل وتقاطع أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية ، كما توجد ورقتان على جانبي المحور تتكون كل ورقة من نصلين جانبيين يتميزان بالقصر ، بينما الأعلى يميل جانبا ويترك ثقبا بينه وبين النصلين الجانبيين ، ثم يلتوى رأسه على نفسه .

(ح) عنصر معمارى زخرفي في أعلى المحور يتخذ شكل القوس المدبب تكون نتيجة لتقابل والتقاء الانصال العليا لانصاف الأوراق النخيلية .

(د) عنصر هندسي مستطيل الشكل له رأسان مدببان [(١)] .

واذا تناولنا الصنجة القنديلية اليمنى فشغلت بكلمة (الملك) بينما شغلت الصنجة المماثلة اليسرى بكلمة (لله) [(٢)] ، وقد عد كل من السادة : بشير فرنسيس وناصر النقشبندى وسعيد الديوه جي خط هاتين الكلمتين على أنه خط كوفي [(٣)] ، بينما كان الصحيح هو خط الثلث الذى يمتاز بالترويس في رؤوس بعض الحروف القائمة كالالف واللام الأوليين وتشعير نهاية البعض الآخر كالالف الاولية ، بالاضافة الى التشكيل الخطي بالفتحة والتزيين الخطي بالحروف التوضيحية كالهاء الصغيرة التي تعلو حرف الهاء من كلمة (لله) . ونظرا لقدسية العبارة (الملك لله) لدى المسلمين فقد

---

١) أنظر الرسوم : ٥٧٤ ـ ٥٧٦ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥١٩٦١٥١٨٦٤٨ والصورة ١٧ .

٣) بشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المرجع السابق ، ص ١٢٦ ؛ سعيد الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٩١ .

شاعت في معظم المناطق الاسلامية على المخلفات الاثرية (١) .

كما توجد كلمتان آخريان بخط الثلث أيضا واقعتان على جانبي العتبة فعلى الجهة اليمنى دونت كلمة (محمد) ، بينما على الجهة اليسرى دونت كلمة (علي) . والملاحظ على حروف هاتين الكلمتين صغرها إذا ما قيست بحجم الكلمتين السابقتين (٢) .

والذى نلاحظه أن كلمتي (محمد ،علي) قد كثر شيوعهما على الآثار الفاطمية في مصر كما في قبة مشهد الجيوشي (٤٧٨ هـ) (٣) وتجويفة محراب مشهد السيدة أم كلثوم (٥١٦ هـ) والواجهة الغربية لجامع الاقمر (٥١٩ هـ) (٤) .

ويرتكز كل جانب من جانبي العتبة على كابل يبدو ضيقا من الاسفل ويتسع تدريجيا نحو الاعلى بصورة التوائية بحيث أصبح لواجهته الداخلية عدة أفاريز محدبة ومقعرة ومسطحة تفصلها أحيانا زوايا حادة وقائمة مختلفة الابعاد ، كما شغل السطح الخارجي للكابل بزخارف الارابسك المعتمد على تداخل والتواءات وانحناءات الاغصان النهائية التي يخرج منها اثناء انطلاقاتها أوراق نخيلية ثلاثية كاملة وأنصاف أوراق ثنائية (رسم ٢٨٤) .

ولهذه الزخرفة وعناصرها ميزات فنيه منها : وجود الفور داخل الانصال والحزوز داخل الاغصان .

ويعلو العتبة عقد منطح زينت واجهته المناطق الافقية الهندسية المكملة للافريز الوسطي لاطار المدخل ،أما قاعدة العقد فمكونة من تقعرات وتحدبات مختلفة الاشكال والمسافات تبدو للناظر بصورة متعرجة .

والمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، كما لا يحمل اسم بانيه ،ولهذا استعنت بالدراسة المقارنة للاهتداء الى تاريخه التقريبي مستندا الى النواحي التالية :

---

١) ذكرنا بعض الامثلة على ذلك عند تطرقنا الى كتابات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٦٩ ، ١٧٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٢٠،٤٨ ، ١٥٢١ ، والصورة ١٧ .

٣) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ،ص ٣٧١ ، ٣٧٢ .

٤) المرجع نفسه ، ص ٣٧٤ .

١ـ الناحية المعمارية : إن الافريـز المضفور الذى يدور على اطار المدخل والمكون مـن (١٢) منطقة هندسية تتخذ الثمانية الجانبية منها شكل المحاريب الصغيرة والمرتبطة مع بعضها بحلقات رابطة شبيهة من جميع النواحي بمثيلاتها التي وجدناها من قبل في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين [١] ، وكذلك في محراب جامع النورى الصيفي (النصف الاول من القرن السابع الهجرى) [٢] (صورة ٦١) . علما بأن هذا التكوين الهندسي من المناطق المعمارية لم يظهر في الموصل الا في التاريخ المذكور .

كما أن شكل الصنجات المعشقة لعتبة المدخل العليا سواء تلك الصنجـات القنديلية ،أو الصنجات شبه المعينية المحصورة بينها تشبه تماما مثيلاتها التـي لاحظناها على العتبة العليا لمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (المنسوب الى نفس التاريخ السالف الذكر) .

وبالاضافة لما تقدم نلاحظ أن شكل العقد المنبطح الذى يعلو هذه العتبة يشبـه مثيلـه في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين من حيث ، شكل تسنناته وتعرجاتـه في أسفله ، وكذلك المناطق المعمارية التي تزين واجهته [٣] .

وكوابيل المدخل هي الاخرى مماثلة لكوابيل مدخل مزار الامام عون الدين المذكور من حيث الشكل والزخرفة [٤] .

ومما تجدر الاشارة إليه أن هذا النوع من الكوابيل لم يظهر في الموصل الا فـي النصف الاول من القرن السابع الهجرى لأن كوابيل مداخل الفترة السابقة ـ كمدخل مزار الامام عبد الرحمن ـ وان كانت مشابهة من حيث الشكل الا أن زخارفها كانـت ذات قطاع مسطح ،وعديمة الحزوز والتقعرات كما وجدناه هنا ، كما أن كوابيل مداخل الفترة الايلخانية التالية ـ التي سنتطرق اليها فيما بعد ـ وان كانت مشابهة من حيث الشكل الا أن جميعها صماء خالية من المعالم الزخرفية [٥] .

---

١) أنظر الرسم : ٤٢ والصور : ١٢ ، ١٣٦ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢ .

٣) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ٢٨٠ ، ٢٨٤ .

٥) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ـ ٣٠٥ .

٢ـ الناحية الزخرفية : أن الزخرفة النباتية التي تتخلل بواطن المحاريب الصغيرة الجانبية المكونة لاطار المدخل ، وكذلك زخرفة الأرابسك الموجودة على بعض صنجات العتبة العليا للمدخل[١] تتمثل فيها عناصر زخرفية ذات مميزات فنية لمسناها جميعها في الزخرفة المشابهة في مدخل عون الدين ، وكذلك محراب جامع النوري الصيفي ، بالاضافة الى العتبة العليا لمدخل مزار الامام عبد الرحمن (النصف الاول من القرن السابع الهجري[٢]) منها : زيادة غور ومساحة أرضية الزخرفة ، ووجود التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الاغصان ، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية وتكوينها أوراقا نخيلية ثلاثية ، ووجود الأوراق النخيلية الثلاثية المتميزة بأنصال جانبية عريضة مدببة وأنصال عليا لوزية قصيرة ، ثم تقاطع الاغصان وتكوينها المناطق المعينية .

٣ـ الناحية الكتابية : أن كتابة خط الثلث الدائرة حول المدخل على أرضية مقعرة[٣] ، تشابه من حيث الموضع والخصائص الفنية مثيلاتها في مدخلي حضرة ومدفن مزار الامام عون الدين[٤] .

٤ـ التصوير : أن هيئة وشكل التنانين المكونة للمناطق المعمارية على اطار المدخل (رسم ٤٨) ، تماثل تماما تلك التنانين التي انتشرت على عناصر معمارية وفنية اسلامية يرقى معظمها الى النصف الاول من القرن السابع الهجرى ، كما في سور قلعة قونيا (٦١٨ هـ)[٥] ، وباب الطلسم ببغداد (٦٢٣ هـ)[٦] (رسم ٤٨٧) ، ومدخل الخان[٧] على الطريق بين الموصل وسنجار (من عهد بدر الدين لؤلؤ)

---

١) أنظر الرسوم : ٥٧٤، ٥٧٧، ٥٧٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٦٨ـ ٥٧١، ٦٨٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ـ ١٤٩٣ والصورة ١٧ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ـ ١٤٢٤، ١٤٣٦ـ ١٤٤٣ والصور : ١٣، ١٤ .

٥) Rice (T.T.), The Siljuks , P. 266 .

٦) Hartner , The Pseudoplanetary Nodes of the Moons Orbit , in Hinda and Islamic Iconographies , P. 144 , Fig. 26 ; Rice (D.T.) , Islamic Art, P. 103 , Fig. 100 .

٧) Hartner , op. cit., P. 144, Fig. 28 .

(رسم ٤٨٦) ،وسماعة باب برنزية من العصر السلجوقي (٦ ـ ٧ هـ)[(١)] (رسم ٥٠٤) .

وهكذا اتضح لنا من هذه الدراسة المقارنة أن معظم عناصر المدخل تشابه عناصر مماثلة يعود معظمها الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى وعهد بدر الدين لؤلؤ بالذات ،ولذا فأني أرجح عودة المدخل الى التاريخ والعهد المذكورين .

---

(١) Akurgal , Die Turkei und Ihre Kunstschatze , Das Anatotien der Fruhen Konigreiche , Byzanz die Islamische Zeit, P. 100 .

سادسا / مدخل جامع عمر الاسود (١)

يقع المدخل المذكور في منتصف الحائط الشمالي لمصلى الجامع .

ويتألف من مجموعة من القطع الرخامية الزرقاء شكلت على هيئة اطار مستطيل ارتفاعه (٢٦ر٣م) ،وعرضه (٤٠ر٢م) ، وثخنه (٣٠ر٠م) ، تعلوه عتبة عليا ،ويرتفع عليها عقد منبطح . وكل ذلك متوج بأفريز زخرفي يوازيه شريط كتابي من الاعلى (٢) .

والمدخل لم يدرس في السابق ماعدا اشارة عابرة لا تتعدى السطرين وردت عند الديوه جي (٣) ، وبهذا تعد دراستنا أول دراسة تحليلية مستفيضة له .

والملاحظ على المدخل قبل دراسة عناصره المتميزة بدقة الصنع أنها قاومت عاديات الزمن لقرون متعددة ،لكنها لم تسلم من عبث الانسان الذى يتضح في تحطيم معظم عناصره الحيوانية ، بالاضافة الى طمر بداية ونهاية الافريز الزخرفي والشريط الكتابي المتوجان للمدخل نتيجة العقد الجصي المستحدث للرواق الذى يتقدمه ، مضافا الى ذلك تشويه معالم زخارفه النهائية بعد طلي المدخل بالاصباغ التي أدت الى ملء عناصرها ، بحيث أضاعت جزيئاتها وغيرت أشكالها وبدت للرائي مجرد تحدبات وتقعرات لا معنى لها (٤) .

وقمت بابراز المعالم الفنية والمعمارية المتمثلة على المدخل وتخليصها من المواد العالقة بها .

وقد أشار البعض علي بحرق الاصباغ الا أنني لم آخذ بذلك ، لان الحرق يعني إضافة عبث جديد للمدخل ،حيث أن مادة الرخام من المواد التي تتأثر بالحرارة ،لذا

---

١) يقع جامع عمر الاسود في محلة شهر سوق بالموصل (رسم ٢٣) .ويتألف من مصلى مستطيل الشكل له ثلاثة مداخل يتقدمها رواق ،ثم يلي ذلك فناء واسع (رسم ٢٧) . وتعد معظم اجزاء الجامع وعناصره المذكورة حديثة العهد ، باستثناء المدخل الذى نحن بصدد دراسته (رسم ٢٧) .

٢) أنظر الرسوم : ٥٠ ، ٥١ والصور : ١٩ ، ٢٠ .

٣) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

٤) الصور السابقة .

عمدت الى محاولة كشط الاصباغ بازميل خاص ورفق لكن العملية ـ بالرغم من ابرازها بعض المعالم الفنية ـ كانت مرهقة وتحتاج الى فترة طويلة وغير ناجحة بصورة تامة فعمدت بعدها الى استخدام المواد الكيمياوية كمادة (الترنتاين) المزيلة للاصباغ بيد أنها فشلت هي الاخرى ، وذلك لشدة تكلس الاصباغ ، فاستبدلتها بمادة كيمياوية أخرى وهي (البطش) ، وعلى الرغم من عدم تأديتها الغرض المطلوب بصورة كاملة ، لكنها كانت مجدية اكثر من سابقتها ووضحت لي كثير من الزخارف والمعالم الفنية من عناصر نهائية الى أشكال حيوانية منفذة عليها ، حتى أنها أثارت الدهشة لدى المصلين والقائمين على رعاية الجامع الذين خالوها في السابق على أنها مجرد خطوط وحفر غائرة وبارزة لا تعبر عن شيء .

ولاطار المدخل ثلاثة أفاريز مختلفة من حيث الاشكال والخصائص الفنية والقياسات (رسم ١٩٢) .

فالافريز الخارجي الاول يعد من نوع الافاريز الموجية ، اذ يتكون من تحدب سرعان ما يلتوي ليتحول الى تقعر نحو الداخل ينتهي بأخدود ، وقبل نهاية كل جانب من جانبي الاطار بحوالي (٥٠ سم) ينعطف الافريز المذكور نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة من الاسفل وبهيئة متعرجة من الاعلى .

أما الافريز الثاني (الاوسط) فهو أعرض من سابقه ويبدأ بصورة أفقية من احدى جانبي الاطار ومن نفس مستوى الافريز الاول في الاسفل ثم ينعطف نحو الاعلى بصورة رأسية فيكون إفريزا مزدوجا يحصر مساحة مسطحة رشيقة ، وبعد وصوله الى أعلى العتبة العليا ينعطف من فوقها بصورة أفقية ، ثم ينعطف ثانية نحو أسفل الاطار من الناحية الثانية وبنفس الهيئة التي كونها في الجهة الاولى لينتهي فيها بمثل ما ابتدأ من سابقتها ، ولهذا يعد من الافاريز المزدوجة المغلقة (رسم ٥٠) .

بينما الافريز الثالث (الداخلي) الذى يحف بفتحة الباب فهو من نوع الافاريز المقعرة ، ويتكون من تقعر (رسم ١٩٢) ينتهي بمثلث مقعر صغير على هيئة القوس المدبب أو المقرنص المقلوب قبل أسفل الاطار بحوالي (٢٠ سم) .

ويعد الافريز الثاني (الاوسط) من أهم الافاريز الثلاثة السالفة الذكر ، لانه مشغول بنحت بارز من التصاوير الحيوانية على مهاد من الزخارف النهائية ، وقد نفذت على ثلاثة مستويات : الارضية ، ثم المهاد الزخرفي ، وأخيرا التصاوير الحيوانية في الاعلى .

وعلى الرغم من ارتباك هذه الزخارف وتلف معظمها نتيجة قطع أجزاء من عناصرهـــا ، وملئها بالاصباغ الدهنية(١) ـ كما ذكرنا سابقا ـ الى درجة أن البعض لم يذكر ما تمثلـه ، وانما اكتفى على أنها زخارف فقط(٢) . الا أنني تمكنت نتيجة لمعالجتي الفنية لهـــــا وتنظيفها وازالة المواد العالقة بها من تميز عناصرها الحيوانية والنباتية .

فبخصوص الحيوانات تمكنت من معرفتها ، ومن ثم تصنيفها الى ثلاثة أقسام : الأول مـن فصيلة الحيوانات المفترسة كالأسد والنمر وكلاب الصيد . والثاني من فصيلة الحيوانات البرية كالفيل والأرنب والغزال . والنوع الثالث والأخير من فصيلة الحيوانات الداجنة كالماعز(٣) .

وكان تعـرفي على اصناف الحيوانات المذكورة صعبا وذلك لقطع رؤوس بعضها واتلاف رؤوس البعض الآخر ، ومع هذا فقد استطعت التعـرف عليها مما بقي من أجسامهـــــا وأذنابهـا وقوائمها الباقية(٤) .

والمتمعن بصور الحيوانات السالفة الذكر في مدخلنا هذا يلمس المظاهر والمميزات الفنية التالية :

١ـ رتبت تلك الحيوانات بصورة متتابعة داخل افاريز على اطار المدخل .

٢ـ وجود خاصية التجسيم والقرب من الواقع والحركة الدائبة في هذه الحيـــوانات فنشاهدها وهي في حالة رعـب واضطراب وملاحقة ومحاولة افتراس بعضها للبعض الآخر . وان دل ذلك على شيء فيدل على مهارة الفنان والمامـه بعلم التشريح وطبيعــــة الحيوانات المختلفة التي قام بنحتها .

٣ـ مثلت الحيوانات بأوضاعها وحركاتها السابقة على مهاد من الزخارف النباتية(٥) .

---

١) أنظر الصور السابقة .

٢) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

٣) تكلمنا عن جميع اصناف الحيوانات المذكورة الواردة في هذا الافريز من حيث الانتشار في الفنون القديمة بصورة عامة والفن الاسلامي بصورة خاصة عند دراستنا التصاوير الحيوانية على المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٦ـ ١٢٩ ، ١٤٣ ، ١٤٥ـ ١٥٠ .

٤) أنظر الرسوم : ٥٣٤ـ ٥٤٣ .

٥) تتبعنا جميع الخصائص الفنية المتمثلة في هذه الحيوانات عند تعرضنا الى دراسة التصاوير الحيوانية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٤٤ ، ١٤٦ـ ١٤٩ .

وتتمثل في المهاد الزخرفي المذكور ميزات فنية ، وعناصر زخرفية متعددة :

فمن تلك المميزات الفنية : خروج العناصر من أغصان طويلة تمتد في انحناءات والتواءات حلزونية ، بالاضافة الى وجود التقعر داخل الأوراق والحزوز داخل الأغصان .

أما العناصر الزخرفية فلعل أهمها المراوح النخيلية المتميزة بانصال جانبية قصيرة ونصل علوي يبدو عريضا ثم يستدق ويلتوي رأسه على نفسه ويترك تجويفا في أسفله لدى اتصاله بالأنصال الجانبية ، كما كثرت في هذه الزخرفة أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية الأنصال بأشكال متعددة .

وفي ختام كلامنا عن هذه الحيوانات يجب أن نستدرك ناحية هامة ، وهي وجود مبدأ كراهية تصوير الكائنات الحية لدى المسلمين بصورة عامة ، وبالذات في المباني الدينية كالمساجد والجوامع (١) . ومن هذا المبدأ فأننا نقف أمام شك من أمر هذا المدخل ويقودنا ذلك الى ترجيح نقله الى الجامع من مكان آخر بعد اتلاف معظم رؤوس الحيوانات الكائنة عليه لطمس معالمها ، هذا فيما اذا كان المبنى منذ الأصل جامعا . وقد يجوز أنه كان في البداية عمارة مدنية غير دينية ، ثم حول الى جامع في الفترات المتأخرة ، لا سيما وأن معظم أجزائه – كما نوهنا في بداية الدراسة – حديثة العهد .

وعلى الرغم من كل ذلك فلا نستطيع الجزم بأمر البناية فيما اذا كانت تمثل عمارة دينية أم لا ، وذلك لعدم توفر الأدلة الكافية في الوقت الحاضر ، ولكننا في الوقت نفسه نستبعد عودة المدخل في بداية الأمر لعمارة دينية ، نظرا لمبدأ كراهية التصوير في النواحي الدينية كما أسلفنا .

ويعلو فتحة الباب عتبة صنجية دب التلف الى معظم أجزائها ، نتيجة تكسر بعض صنجاتها ، وطلاء سطحها الخارجي بطبقة سميكة من الجص المتكلس ، ولكن بعد معالجتي الفنية لها ، وازالة المواد العالقة بها ، وجدت أنها تتكون من صنجتين في الأطراف تحصران بينهما تسع صنجات تتخذ كل صنجة شكلا كأسيا قصيرا يعلوه شكل مماثل ، ورتبت جميع الصنجات المذكورة بصورة متتابعة ومتعارضة ، فالصنجة التي تكون في وضع معتدل تليها صنجة بوضع مقلوب ، وهكذا بالتناوب (٢) .

---

١) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ١٤ .

٢) أنظر الرسم: ٥٠ والصورة ١٩ .

أما كابلا المدخل اللذان تستند عليهما العتبة السابقة فيبدو كل منهما من الاسفل بصورة ضيقة ، ثم يتسع تدريجيا نحو الاعلى بصورة التوائية بواسطة الافاريز المقعرة والمحدبة والمسطحة التي تفصلها أخاديد غائرة على هيئة الزوايا القائمة والحادة المكونة لواجهة الكابل من الداخل (رسم ٢٨٣) .

وسطح الكابل[١] الخارجي مشغول بزخارف الأرابسك المكون من التواءات وانحناءات وتداخل الاغصان وتقاطعها وخروج العناصر الزخرفية منها كالاوراق والبراعم اثناء انطلاقاتها (الرسم السابق) .

ومن أهم العناصر الزخرفية هنا تلك الورقة الثلاثية الانصال التي تتمركز في القسم العلوى لسطح الكابل .

أما الميزات الزخرفية البارزة في زخرفة الكابل فهي التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الاغصان وخروج العناصر من بعضها .

ويعلو العتبة عقد منبطح تكون من خمس قطع صنجة تمتد حافاتها بصورة مستقيمة حتى أعلى الافريز الزخرفي الحيواني الموجود على اطار المدخل ، ثم تتكسر كل حافة نحو الخارج قليلا ثم تستقيم عموديا حتى تنتهي في أسفل الافريز الزخرفي المتوج للمدخل .

والملاحظ أن واجهة العقد المذكور خالية من المعالم الزخرفية وأقل ارتفاعا من العقود المماثلة في المداخل السابقة .

ويوجد في أسفل العقد أربعة ثقوب دائرية متتابعة[٢] نتجت من تقعر حافة كل صنجة على هيئة ربع دائرة والتقائها مع نظيرتها من الصنجة المجاورة بحيث اتخذت كل صنجة شكلا كأسيا[٣] ، ووجدت مثل هذه الميزة من قبل في مدخلي مدفن مزار الامام عون الدين وكنيسة الماركوديني[٤] .

---

١) تطرقنا الى انواع الكوابيل الاسلامية من حيث الشكل والتطور والشيوع عند كلامنا عن كوابيل المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٨١ ــ ٨٥ .

٢) تتبعنا أصل مثل هذه الثقوب الدائرية في الفن الاسلامي عندما تناولنا عقود المداخل بالدارسة في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٧ .

٣) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ والصور : ١٤ ، ١٨ .

ومن ناحية أخرى نجد أن ثقوب هذا العقد قد حفت بها عدة افاريز رشيقة مقعرة ومسطحة وغائرة وتجاوزتها الى المناطق المحصورة بينها ،وهي نفس الظاهرة الفنية التي وجدناها في السابق في عقد مدخل كنيسة الماركوديني (رسم ٤٦) .

والمدخل متوج بأفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الاقواس المدببة المطولة بوضيعة متتابعة على أرضية مقعرة ويشغل كل قوس من هذه الاقواس الصغيرة ورقة نخيلية ثلاثية الانفصال (١) .

ويعلو أفريز الزخارف المعمارية السابقة شريط من الكتابة بخط الثلث نصها : ((.... ولي سوالي لك تخيير جنة عون أنت أ ..... جنة سكانها اسو ....)) (٢) .

وقد تعذرت علي قراءة النص كاملة لأن بدايته ونهايته قد ادخلتا ضمن اطار جصي يبدأ منه عقد الرواق الحديث الذى يتقدم المدخل . ومحاولتي لقراءته تعد أول محاولة جادة لاستنطاقه لاني لم أجد مادته مكتوبة فيما دار حول آثار الموصل من كتب أثرية.

وفي خط النص الذى نحن بصدده مظاهر فنية منها :

١ـ ترويس هامات بعض الحروف ، وتشعير نهايات البعض الآخر ،لا سيما الحروف المنتصبة ، وخاصة حرف الالف الأولية (٣) .

٢ـ محاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل ،والتزيين الخطي بالشكل الهلالي ،وبالزخارف النهائية التي تخرج من تحت بعض الحروف ،كالاغصان والاوراق النهائية المختلفة(٤).

وبعد كل ما تقدم نجد المدخل خال من التاريخ المحدد ، كما لا يحمل أى نص يفصح عن بانيه ، ولهذا سأستخدم الدراسة المقارنة للوصول الى أقرب تاريخ يمكن ارجاعه اليه :

---

١) أنظر الرسوم : ٥٠ ، ١٢٥٢ والصورة ١٩ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٠ ، ١٥٠٣ والصورة ١٩ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٤ ، ١٥٠٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٠٦ ، ١٥٠٧ .

١ـ الناحية المعمارية : من أهم العناصر المعمارية التي يمكن الاعتماد عليها في هذا المدخل ،هي الكوابيل فقد وجدناها لدى الكلام عنها أنها تشابه الى حد بعيد من حيث الشكل والزخرفة، كوابيل مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ،ومدخل جامع الامام الباهر (النصف الأول من القرن السابع الهجرى) (١) .

٢ـ الناحية الزخرفية : ان الأرابسك المكون لمهاد التصاوير الحيوانية،وكذلك المكون لزخرفة سطح كوابيل المدخل وجدنا فيه عناصر وخصائص فنية تعد من أبرز المميزات الفنية الموصلية في النصف الاول من القرن السابع الهجرى نظرا لشيوعها على آثار تعود للتاريخ المذكور ٠ كما هو الحال في المدخلين المنوه عنهما (٢) ، كما أن الزخارف المعمارية الشبيهة بالأقواس الصغيرة المدببة والمتوجة للمدخل ذات الأرضية الغائرة والتي شغلت بالأوراق النخيلية الثلاثية ، تعد من الصفات الفنية المهمة التي اقتصرت على عناصر معمارية من عهد بدر الدين لوءلوء ، كمدخل حضرة مزار الامام عون الدين ،ومدخل كنيسة المارحوديني (٣) .

وبالاضافة لما تقدم فقد رأينا في الزخارف السابقة وجود التقعر داخل الأنصال والحزوز داخل الأغصان والأرضية الواسعة وبروز العناصر بروزا ملحوظا يعد كل ذلك من المميزات الفنية لزخارف الموصل في النصف الأول من القرن السابع الهجرى (٤) .

٣ـ التصوير : أن معظم الحيوانات التي وجدناها على المداخل ، كالأسد والنمر والأرنب والغزال شاعت في العهد الأتابكي (٥) ، وهي بنفس الوقت تعد من المميزات الفنية لهذا العهد (٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٨٠،٢٨٣،٢٨٤ ٠

٢) أنظر الرسوم السابقة ٠

٣) أنظر الرسوم : ٤٢،٤٤،٤٦،٥٠،١٢٤،١٢٥،١٢٥٣ ٠

٤) الجمعة : المرجع السابق،ص ٣٤٣ ٠

٥) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ،ص ١٦٨ ٠

٦) محمد ابو الفرج العش : الفخار غير المطلي في العهود العربية الاسلامية في المتحف الوطني بدمشق ، ص ١٤٣ ٠

والملاحظ ندرة وجود الحيوانات في الموصل قبل عهد بدر الدين لؤلؤ ، وربما يعود ذلك الى عدم تشجيع رسم الحيوان بسبب كراهية التصوير لدى المسلمين ، كما ندر وجود الحيوانات ايضا في مخلفات الفترة التي اعقبت ذلك العهد بسبب الاضطراب السياسي قبيل سقوط الموصل على يد المغول (٦٦٠ هـ) وهجرة معظم فناني المدينة الى المناطق المجاورة لا سيما سوريا ومصر بعد سقوط المدينة ، وعلى هذا الأساس يمكننا رد معظم المخلفات الاثرية الموصلية المتمثلة فيها رسوم الحيوانات - ومنها مدخلنا هذا - الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) .

ومن ناحية أخرى يسترعي انتباهنا تمثيل الحيوانات وهي في حركة دائبة تتمثل في الاضطراب والرعب البادئ عليها ، ومتابعتها لبعضها ، ومحاولة افتراس بعضها للبعض الآخر على مهاد زخرفي ، يعد كل ذلك من الخصائص الفنية التي شاعت على بعض المخطوطات العراقية ، لا سيما التي زوقت من قبل الواسطي (٦٣٤ هـ)[1] ، وكذلك على المخلفات الاثرية الموصلية من عناصر معمارية[2] وتحف معدنية[3] من النصف الأول للقرن السابع الهجرى .

وهكذا وجدنا أن معظم عناصر المدخل المعمارية والفنية تماثل عناصر وجدت على مخلفات أثرية تعود الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى . وعلى هذا الأساس فأضع المدخل في حدود التاريخ المذكور .

---

١) د . عيسى سلمان : الواسطي ، شكل ٢ .

٢) Herzfeld , Archaologish Reise im Euphret und Tigris Gebiot , Band , 11, Abb. 228 .

٣) صلاح العبيدى : التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ، ص ٨٨ ، ١٢٣ ، ١٥٧ ، لوحة ٢١ .

سابعا / مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (١)
(علي الأصفر)

يتقدم المدخل غرفة الحضرة في المزار المذكور (رسم ٢٨) . ويجدر بي أن أذكر هنا أن هذا المدخل لم يكن معروفا قبل اكتشافي له خلال دراستي الميدانية عام ١٩٦٦م، وكنت يومها أعد بحثا حول محاريب مساجد الموصل في الفترة الاتابكية (٢) .

والمدخل عبارة عن اطار مربع تقريبا ارتفاعه (٢١ر٢م) ،وعرضه (٢٠ر٢ـ ٢٦ر٢م) (٣)، وثخنه (٣٠ سم) يحف بفتحة مستطيلة (٩٠ر١ × ٠٦ر١م) .وقد توج بأفريز زخرفي يوازيه من الأعلى شريط كتابي من خط الثلث (٤) .

والمدخل مبني من عدة قطع من الرخام الأزرق غير متجانسة القياسات قد دب التآكل الى بعضها ،وشوهت الاصباغ الحديثة المعالم الفنية للبعض الآخر (٥) . ومع هذا فيبدو الاطار من كل جانب مسطحا يجاوره من الداخل أفريزان غائران على هيئة الزاوية الحادة

---

١) يقع مزار الامام محمد بن الحنفية في وسط مدينة الموصل تقريبا في الزاوية الشمالية الغربية من الجامع النوى ولا يفصل بينهما سوى طريق صغير (رسم ٢٣) .

ويتكون المزار من غرفة منخفضة تحتوى على محراب يعود لادوار متعددة وكذلك صندوق قبر خشبي من الفترة الاتابكية،ويتقدمها المدخل الذى نحن بصدد دراسته .

ويدخل من الحائط للغرفة المذكورة الى غرفة أخرى، كما توجد غرفة ثالثة تتقدم الغرفة الاولى تحتوى على قبر رخامي يعود الى ما بعد الفترة الاتابكية، وينزل اليها بعدة درجات من قبو ، يحيط بها وبالغرفة الاولى من الجهة اليمنى يحتوى على شباك ايلخاني سندرسه فيما بعد .

ويوجد الى الشمال من الغرفة الانفة الذكر دهليز صغير يؤدى الى غرفة يتصدرها بئر يحتوى على بعض القطع الأثرية الرخامية المحطمة (رسم ٢٨) .

وختاما نرى ان المزار لا يعود الى فترة تاريخية واحدة،وانما لادوار متعددة هي : نهاية العصر السلجوقي والعهد الاتابكي فالعهد الايلخاني ثم عصور متأخرة. (الجمعة : المرجع السابق ،ص ١٨٢ـ ١٨٦) .

٢) المرجع نفسه ،ص ١٨٥ .

٣) لم يكن عرض المدخل متساويا من الأسفل والأعلى ، اذ يبلغ من الأسفل مقدار (٢٠ر٢م) بينما من الأعلى في حدود (٢٦ر٢م) .

٤) أنظر الرسوم : ٥٢ ،٥٣ .

٥) أنظر الصور : ٢١ ،٢٢ .

يحاذيهما أفريز ثالث مقعر يحيطه شريط رشيق مسطح . وهذه الافاريز الثلاثة المتجاورة تشكل مع بعضها مجموعة فنية قائمة بذاتها (رسم ١٩٤) .

والملاحظ على هذه المجموعة أنها تنعطف - قبل أن تصل الى اسفل الاطار بحوالي (٦ سم) نحو الخارج - بوضعية قائمة من الاسفل مكونة شكلا بوقيا أو كأسيا رشيقا ، ومن الاعلى تكون على هيئة التقعرات المنكسرة . ومثل هذا التشكيل الفني لافاريز الاطار وجدنا ما يشابهه من قبل (١) في أفاريز اطار مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، مما يدل على وجود تأثيرات متبادلة بين المدخلين في هذا المجال (٢) .

ويستمر الاطار بعد الافاريز السابقة مسطحا حتى يصادفنا أفريز يحف بفتحة المدخل يتكون من تقعر يحدده شريط مسطح رشيق ثم ينتهي في القطعة السفلى للاطار بقوس مدبب صغير يعلوه خط مضفور على هيئة رقم ثمانية اللاتيني (8) في حين نجد القطعة المقابلة في ناحية الثانية خالية من القوس المذكور ، مما يدل على ان القطعة دخيلة على المدخل في عصور لاحقة (٣) .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي فتحة الباب العليا كابل يبدو ضيقا من الأسفل ، ثم يتسع تدريجيا نحو الاعلى بصورة التوائية ، نتيجة تكون واجهته الداخلية من أفاريز مختلفة القطاعات من : محدبة ومقعرة ومسطحة وغائرة (٤) . وشغل السطح الخارجي لكل كابل بزخارف الأرابسك المتكون من تداخل والتواءات وانحناءات الأغصان النهائية المحورة عن الطبيعة تنتهي رؤوسها الطليقة بالتواءات كروية على نفسها ، بالاضافة الى خروج بعض الأوراق الاحادية البسيط) منها أحيانا (رسم ٢٨٥) .

ومن أهم المميزات الفنية لزخرفة الكوابيل المذكورة هي وجود التقعر داخل الانصال ، والحزوز داخل الأغصان ، والأرضية الواسعة للعناصر .

ويتوج المدخل شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب منحوت على ثلاث قطع .

---

١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥

٣) أنظر الرسوم : ٢ ، ٥ ، ١٩٤ .

٤) أنظر الرسوم : ٢ ، ٥ ، ٣ ، ٥ ، ٢٨٥ .

فالقطعة الاولى التي على الجهة اليمنى تتضمن النص : (بسم الله الرحمن الرحيم هذا) . أما القطعة الوسطى فنص كتابتها (ر حـ ـمة ربه علي بن هاشم ابن أبي المحاسن الشريف الفطان) . بينما القطعة الرخامية الثالثة والاخيرة من الجهة اليسرى فنص كتابتها (تطوع بعمله العبد الفقير الى حـ) . فيكون مجموع النص بوضعه الحالي : (بسم الله الرحمن الرحيم هذا ر حـ ـمة ربه علي بن هاشم ابن أبي المحاسن الشريف الفطان تطوع بعمله العبد الفقير الى حـ) (١) .

والملاحظ على هذا النص بوضعه الحالي عدم اتساقه ، مما يدل على اختلاف مواضع القطع الرخامية المدون عليها ، ومما يؤكد ذلك الاختلاف، هو أن الشريط الكتابي محاط بأطار مسطح من الأعلى والأسفل . والمفروض في مثل هذه الحالة أن يحيط الاطار المذكور ببداية ونهاية النص أيضا ليدلل الفنان على تلك البداية والنهاية للنص ، ولكن الذي نلاحظه على القطعة الأولى الواقعة في الجهة اليمنى هو وجود الاطار مما يدل على بداية النص ، بالاضافة الى وجود البسملة التي تؤكد ذلك . في حين نجد انعدام الاطار في بداية القطعة الوسطى وظهوره في نهايتها ، مما يؤكد على أنها القطعة الأخيرة للنص ، خلافا للقطعة الثالثة الواقعة في نهاية النص ، اذ نجد انعدام الاطار من أولها وآخرها ، مما يبين على أنها القطعة الوسطى للنص الأصل . ومن كل ذلك نستنتج اختلاف مواضع القطعتين الأخيرتين ، بحيث يجب أن تكون الوسطى في محل الأخيرة والاخيرة في محل الوسطى مع بقاء القطعة الاولى في موضعها الحالي ، وهذا الترتيب يؤدي الى تقويم النص بصورته السليمة فيكون على الشكل الاتي : (بسم الله الرحمن الرحيم . هذا ما تطوع بعمله العبد الفقير الى رحمة ربه علي بن هاشم أبن أبي المحاسن الشريف الفطان) .

ومما لا شك فيه أن ارتباك وضعية القطع المنفذ عليها النص كان نتيجة لتداعي المدخل بعد بناءه بفترة واعادة ترميمه فيما بعد .

وبعد هذا التقييم للنص فلنا ملاحظات حول بعض ما يحتويه من عبارات وكلمات :

١- هذا ما تطوع بعمله : من المرجح أن هذه العبارة تدل على أن الشخص الوارد بالنص هو الذي أمر بعمل المدخل المذكور من ماله الخاص ، بدليل ورود نصوص مشابهة

---

١) أنظر الرسوم : ٢٥٦٨٠٠١٥٦٩٠٥١ .

ورد علـى بعض العناصـر المعمارية الموصلية من العهد الاتابكي تدل على أشـخاص أمروا فعلا بعمل تلك العناصر (١) .

٢ـ العبد الفقير الى رحمة ربه : تعد مثل هذه العبارة وما يشابهها من القاب التواضع والتذلل لله تعالى (٢) . وقد ورد ما يماثل العبارة المذكورة على بعض المخلفـات الاثرية في الموصل من العهد الاتابكي (٣) ، كما ورد نفس النص على بعض المخطوطات العراقية المزوقـة من قبل الواسطي (٦٣٤ هـ) (٤) .

٣ـ علي بن هاشم أبن أبي المحاسن الشريف القطان .

(أ) علي بن هاشم : هو الشخص المنشئ للمدخل ، ولكن من المؤسف له أنني لم اعثـر على ترجمة له في كتب التراجـم والوفيات ، لأن الافصاح عن شخصيته تحدد لنا تاريـخ المدخل .

وربما تدوين الاسم المذكور على المدخل حدا ببعض أهالي مدينة الموصل على اطلاق اسم (علي الاصغر) على المزار أحيانا باعتبار (علي الاكبر) هو الامام علي بن أبي طالب (رض) . هذا بالاضافة الى اطلاق اسم (محمد بن الحنفية) أحيانـا أخرى على المزار .

(ب) أبي المحاسن : عبارة تدل على كنية الشخص السالف الذكر لتقوم مقام الاسم الصريح له .

---

١) مثال النص الموجود فوق طاقة واجهـة مزار الامام يحيى بن القاسم : (ما تطـوع بعمارته لوجه الله تعالى العبد الفقير لؤلؤ بن عبد الله) . (الجمعة : المرجـع السابق ، ص ١٠٩ ، حاشية ١) . وكذلك النص المدون على محراب مرقد الشـيخ فتحي : (ما تطوعت بعمله جمعة بنت امة الله) . (المرجع نفسه ، ص ١٠٨) ثم النـص الوارد على محراب جامع جمشيد : (تطوع بعمل هذا المحراب لله مودود بن احمد بن محمد الركني) . (المرجع نفسه ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤) .

٢) د . حسن الباشا : الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائـق والآثار ، القاهـرة ١٩٥٧ م ، ص ٣٩٣ .

٣) مثال ذلك النص الوارد على محراب جامع الامام محسن : (العبد الفقير الى رحمـة الله) . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٣) .

٤) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ١٩ .

وقد شاع مثل ذلك في النصوص التسجيلية الاسلامية على العمائر[١] ، ومنها مدينة الموصل[٢] .

(ح) الشريف : يعد لقبا من الالقاب الاسلامية التي يكشف النقاب عنها لأول مرة في الموصل .

وقد جرت عادة المؤرخين على اطلاق هذا اللقب على الأشخاص العباسيين والعلويين معا[٣] .

والجدير بالذكر هو ورود لقب له علاقة بهذا اللقب ضمن الألقاب الاسلامية في مناطق أخرى من العالم الاسلامي وهو (الأشرف) ، أي أفعل التفضيل من (شريف) بمعنى عال . وهو من (القاب التوابع) المتفرعة على (القاب الأصول) وهو اعلاها في دساتير الألقاب في عهد المماليك ، ودونه (الشريف) . واستعمل لقبا خاصا لجماعة من الملوك أولهم موسى بن العادل ، ومنهم محمد بن صلاح الدين ، وخليل بن قلاوون . ويرجح أن هذا اللقب كان رفيع القدر في عصر المماليك نظرا لاقبال كثير من سلاطينهم على التلقب به . وربما وقع اللقب ضمن القاب ملوك المغرب ، جريا على عاداتهم في استعمال الألقاب في صيغة أفعل التفضيل[٤] .

(د) القطان : الكلمة بوضعها الحالي تدل على الفطنة . ونظرا لندرة استعماله نرجح أن الكلمة مصحفة ، وكانت في الأصل (القطان) ، وهي كثيرة الشيوع ، ولا زالت تعد لقبا لعديد من عوائل الموصل . وعلى الرغم من كونها وظيفة الا أنها قامت مقام اللقب .

فالقطان هو الذي يقوم بندف القطن . وكان القطانون يتجمعون في سوق خاص بهم كانت تسمى عادة باسم القطانين نسبة اليهم . وقد وردت لفظة (القطانين) كأسم سوق أو حي في كتابة أثرية تتضمن وقفية على لوح من الرخام بمدرسة العطارين بفاس بتاريخ سنة ٧٢٥ هـ باسم أبي سعيد ابن الامام أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق . كما وردت في

---

(١) Berchem, Arabische Inschirften (Inschirften, aus Syrien Mesopotamies und Kleinasien), P. 38 .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٣٩ .

٣) العماد الأصفهاني : خريدة القصر ، القسم العراقي ، تحقيق محمد بهجت الأثري ، بغداد ١٩٦٤م ، ص ٣٥١ ، حاشية ١ .

٤) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار ، ص ١٦٠ ، ١٦١ .

المسجد الجامع بحماة كتابة أثرية تتضمن مرسوما بتاريخ سنة ٨٩٤ هـ بأسم سيف الدين إينال الأشرفي (١) .

ونتيجة لظهور هذا اللقب أو الوظيفة على هذا المدخل المنسوب الى منتصف القرن (٧ هـ) كما سنرى ، لذا نرجح أنه ظهر في الموصل قبل غيرها من المناطق الاسلامية ، استنادا الى تاريخ النصوص الواردة في حماة وفاس الآنفة الذكر .

وكتابة نصنا السالف الذكر نفذت بصورة بارزة على الأرضية الغائرة . ويتميز خطها بالمميزات الفنية الآتية :

١ـ الترويس المتميز بالضخامة والاستطالة بعض الشيء بدون إضافة ، كما في رؤوس أحرف الألف واللام ، وأحيانا الباء الأولية ، بالاضافة الى خاصية التشمير في نهاية بعض الحروف كالألف الأولية والراء الأخيرة (٢) .

٢ـ استطالة بعض الحروف أكثر من المألوف بحيث أصبحت أو كادت في مستوى الحروف القائمة ، كحرف الباء في كلمتي (بسم) و (ابي) (٣) .

٣ـ ترابط بعض الحروف ببعضها الآخر ، كترابط حرفي الراء والحاء في كلمة (الرحمن) (٤) .

٤ـ التشكيل الخطي للكلمات بالفتحة ، بالاضافة الى التزيين الخطي للكتابة بالوردة الخطنية والزخارف النهائية وكذلك العنصر الهندسي المتكون من تداخل واتصال ثلاثة أنصاف دوائر (٥) .

ويوجد تحت الشريط الكتابي السابق وعلى نفس القطع الرخامية المكونة له أفريز من الزخارف المعمارية على ارضية مقعرة يتكون من مناطق متتابعة على هيئة المقرنصات أو الأقواس المدببة تتخلل كل منطقة ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال تخرج من غصنين يلتقيان

---

١) د . حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جـ٢ ، ص ٨٩٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥١٠ ـ ١٥١٠ ـ ١٥١٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٨ ـ ١٥٠٨ ـ ١٥١٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٠٨ ، ١٥٠٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٥٥ ، ١٥١٣ .

في أسفلها ،والانصال تتميز بالتقعر ، كما أن الاغصان تتميز بوجود الحزوز بوسطها [١].

والملاحظ على المدخل خلوه من العتبة العليا وامتداد الشريط الكتابي والزخرفي المتوجين للمدخل محلها [٢] . وهذا لا يمكن اذا ما قارنا هذا المدخل ببقية المداخل التي درسناها ،لأن الاشرطة الكتابية لا تعلو فتحة الباب وانما تعلو عتبة المدخل العليا عادة سواء أكانت متوجة لتلك العتبة ،كما في مداخل مزار الامام عون الدين ، وكنيسة المارحوديني ، وجامع عمر الاسود [٣] . أو مكملة للشريط الكتابي الذى يدور فوق اطار المدخل ، كما في مدخلي مزار الامام عبد الرحمن ، وجامع الامام الباهر [٤] .

ومما يؤكد وجود العتبة بالاصل - بالاضافة لما تقدم - عدم تناسق قياسات الاطار المكون للمدخل ، وكذا فتحته ، فقد ذكرنا أن الاطار مربع تقريبا (رسم ٥٢) ، وهذا غير محتمل اذا ما قيس ببقية المداخل التي كانت مستطيلة [٥] ، بينما وجود العتبة سيزيد ارتفاعه ، ويحدث التوازن نوعا بينه وبين العرض .

ونتيجة لما تقدم نرجح وجود عتبة عليا للمدخل وأنها فقدت فيما بعد ،وأن كان كذلك فما شكل تلك العتبة ؟ وما مقدار مقاييسها ؟ .

ومما لا شك فيه أنها كانت مستطيلة وبوضعية أفقية طولها بمقدار عرض فتحة الباب (١٠٦ سم) ،أما عرضها فمن المحتمل أن يكون بحدود (٤٠ سم) استنادا الى معدل عرض عتبات المداخل السابقة .

هذا ما يتعلق بقياسات العتبة المفقودة .أما شكلها فمن المرجح أنه كان على هيئة صنجات معشقة يتحدد أسفلها بحدود الافريز المقعر الذى يحف بفتحة المدخل . كما هو الحال في بقية المداخل المدروسة [٦] .ولكن من المتعذر تبيان شكل صنجات تلك العتبة لعدم توفر الادلة .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٢،٥١،٢٥١ .

٢) أنظر الرسم : ٥٢ والصور : ٢٢،٢١ .

٣) أنظر الرسوم: ٥٠،٤٦،٤٤،٤٢ والصور : ١٣،١٤،١٨،١٩ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٨،٤٠ والصور : ٨ ،١٧ .

٥) أنظر الرسوم: ٥٠،٤٨،٤٦،٤٤،٤٢،٤٠ والصور : ٧،١٢،١٥-١٧،٢٠ .

٦) أنظر الرسوم والصور السابقة .

أما احتمال وجود دلايات في القسم الأسفل للعتبة • كما هو الحال في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (١) ، ومدخل كنيسة المارحوديني (٢) فضعيف، وذلك لأن طـول الدلاية يجب أن يكون بطول (الكابل) (٣٣ سم) ،فاذا طرحنا ذلك من طول فتحة الباب البالغ (١٩٠ سم) فلا يبقى سوى (١٥٧ سم) ، وهذا لا يسمح للدخول والخـروج بسهولة •

وفي حالة واحدة يمكن أن يكون للعتبة دلايات وهي اذا كان جانبا اطار المدخـل ناقصين من الوسط، وهو أمر غير وارد لانتظام القطع المكونة لجانبي الاطار حاليا ، وعدم وجود ما يدل على نقصانها ، كما لا يمكن أن يكون النقصان من الأسفل ، وذلك لانتهـاء الأفـاريز المنفذة على الجانب الأيمن للاطار بصورة صحيحة،واكمالها بقطعتين دخيلتين من الجهة اليسرى ، كما بينا سابقا لدى الكلام عن تلك الافـاريز في اطار المدخل •

ولما كانت جميع عتبات المداخل الأتـابكية المدروسة تعلوها عقود منطحة (٣) ،لذا نرجح وجود عقد منطح في الأصل يعلو العتبة المفقودة ، ليزيد من ارتفاع المدخـل ، ويوازن بين أبعاده، ولينسجم مع شكل المداخل المعهودة آنئذ •

وفي حالة وجود العقد المذكور فمن المرجح أن يناهز ارتفاعه (٣٠ سم) مقارنة بمعدل ارتفاع العقود المنطحة ببقية المداخل •.

أما مجموعة الافاريز العمودية المنحوتة على اطار المدخل من الجانبين فتبدو هـي الأخرى ناقصة ومبتورة من الأعلى ، وذلك لاستناد الأفريز الزخرفي والشريط الذى يعلوه عليها مباشرة (رسم ٥٢) ، بينما المفروض في مثل هذه الأفاريـز أن تنعطف فـوق العقد بصورة أفقية ـ كما هي الحالة المتبعة في بقية المداخل ـ وان كانت كذلك فسوف تؤدى الى زيادة ارتفاع المدخل بمقدار عرضها البالغ (٢٢ سم) وبعدئذ يأتي دور الافريز الزخرفي والشريط الكتابي السالفين ليتوجا المدخل •

وبعد تقييم المدخل على الصورة التي نوهنا عنها وتبيان ما فقد من أجزائه العليـا

---

١) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤، ١٥ •

٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٦، ١٨ •

٣) أنظر الرسوم : ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٥٠ والصور : ٧، ١٢، ١٥، ١٥ـ ١٧ •

تحقيق

والمقارنة لوضعه الأصلي يصبح طوله (٣١٣ سم)[١] ، وسيتناسب عندئذ بصورة عامة مع عرض المدخل البالغ (٢٢٠ سم) .

وهكذا حاولت جهدي اعطاء صورة حقيقية للمدخل - قدر الامكان - بعد أن اتضح لنا ما فعلته عاديات الزمن به . وكيف أن الترميم الذي جرى عليه في عصور لاحقة لم يعده الى صورته الحقيقية ، وذلك لجهل المرمم بخصائصه الحقيقة ، وفقدان بعض اجزائه الأصلية .

وبعد فالمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، كما أننا لم نقف على ترجمة الشخص المنشئ الوارد عليه ، ليساعدنا ذلك في تحديد زمنه . ولهذا اضطررت الى استخدام طريقة الدراسة المقارنة للوصول الى تاريخه التقريبي واعتمدت على النواحي التالية :

١- الناحية الزخرفية : أن الأفريز الزخرفي المتوج للمدخل المنحوت على أرضية مقعرة والمكون من سلسلة من الزخارف المعمارية المتتابعة على هيئة الأقواس المدببة الصغيرة التي تتخللها أوراق نخيلية ثلاثية مقعرة الأنصال ، ثم ملازمة هذا التشكيل الزخرفي لشريط كتابي بخط الثلث . كما هو موجود في مدخلنا هذا [٢] ، يعد كل ذلك من المميزات الفنية التي لازمت كثير من العناصر المعمارية في عهد بدر الدين لؤلؤ دون سواه [٣] . كما هو الحال في مداخل حضرة مزار الامام عون الدين [٤] ، وكنيسة المارحوديني [٥] ، وجامع عمر الاسود [٦] . مضافا الى ذلك عنصر زخرفي يزين كتابة المدخل يتكون من تداخل وأتصال أنصاف الدوائر وجد ما يشابهه تماما واستخدم لنفس الغرض في كتابة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين [٧] . وزيادة على ذلك نجد

---

١) باعتبار ان الطول الحالي للمدخل (٢٢١سم) + ارتفاع العتبة المفقودة (٤٠سم) ؟ + ارتفاع العقد المنبطح المفقود (٣٠ سم) ؟ + عرض مجموعة الأفاريز المنحوتة على الاطار من الاعلى (٢٢سم) فيصبح مجموع ذلك (٣١٣ سم) .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٥١، ٥٢ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٤٩، ٤٢ والصورة ١٣ .

٥) أنظر الرسوم : ١٢٥٣، ٤٦ والصورة ١٨ .

٦) أنظر الرسوم : ١٢٥٢، ٥٠ والصورة ٢٠ .

٧) أنظر الرسوم : ١٤٥٥، ٤٥٤ .

أن مجموعة الأفاريز المنحوتة على اطار المدخل من الجانبين التي تتميز بانكسار على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج يتخللها عنصر بوقي رشيق يشبه الى حد كبير الافريز المماثل لها في مدخل مزار الامام عون الدين السالف الذكر (١) .

٢ـ الناحية المعمارية : أن كوابيل المدخل هنا مماثلة من حيث الشكل المعمارى ونوعية زخارفها بصورة عامل بالكوابيل التي وجدناها في السابق في مداخل حضرة مزار الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر ، وجامع عمر الأسود (٢) .

٣ـ الناحية الكتابية : نلاحظ أن رسم حروف النص الكتابي ، ومميزاتها الفنية من ترويس وتشعير لبعض الحروف وترابط بعضها الآخر ، والزينة الخطية (٣) تشبه من جميع هذه الوجوه الكتابات المتمثلة على مدخلي مزار الامام عون الدين (٤) ، وجامعي الامام الباهر (٥) ، وعمر الأسود (٦) المنسوبة لمنتصف القرن السابع الهجرى وعهد بدر الدين لؤلؤ بالذات .

وعلى هذا الأساس ، ونتيجة للمقارنة المذكورة أرجح عودة المدخل الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ـ ٦٥٧ هـ) .

---

١) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٨٠، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٩ـ ١٥١٣ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ـ ١٤٦٣ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ـ ١٤٩٧ .

٦) أنظر الرسوم : ١٥٠٣ـ ١٥٠٧ .

ثامنا / مدخل مسجد الامام ابراهيم (١)

يقع المدخل في الناحية الشمالية للغرفة الأثرية الواقعة في الجهة الغربية للمسجد المذكور (رسم ٢٩) .

ومما تجدر الاشارة اليه انه لم يكن معروفا بالمرة ،لا بالنسبة للدارسين ،ولا بالنسبة لمديرية الاثار العامة .

وقد كان اكتشافي له عن طريق التخمين ،ثم اقترن بواسطة التنقيب ،فقد وجدت شباكا أثريا في الناحية الجنوبية للغرفة السالفة الذكر قد انطمر حتى منتصفه . ووجود مدخل حديث بجانبه يؤدي الى الغرفة التي تنخفض بحدود خمسة أمتار عن مصلى المسجد ، فاسترعى انتباهي ذلك للبحث عن المدخل الأصلي ، وبما أن معظم مداخل أبنية الموصل الأثرية كائنة في الأقسام الشمالية ، لذا عمدت الى كشط الطلاء الجصي للحائط الشمالي فبانت لي المعالم العليا لمدخل الغرفة الأثرى ـ كما توقعت ـ ويبلغ ارتفاعها (٢٥ر١م) . بينما بقية أجزاء المدخل قد انطمرت داخل الأرضية التي تتقدمه (صورة ٢٣)، فدفعني ذلك الى حفره والتنقيب في المكان لاستجلاء المعالم السفلى للمدخل . ولما بلغ حفري بحدود (١٢٨ سم)(٢) بانت تلك المعالم بصورة كاملة جاهزة للتخطيط والدراسة.

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل (٣٥ر٢× ٠٣ر٢م) ثخنه (٢٨سم) يتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق الفاتح يحف بفتحة مستطيلة أيضا (٩٠ر٠ × ٦٣ر١م) تعلوها عتبة مصنجة ويتوج كل ذلك أفريز من الزخارف المعمارية يعلوه ويوازيه شريط كتابي بخط الثلث(٣) .

---

١) يقع جامع الامام ابراهيم في محلة رأس الكور الى الشمال الشرقي من الجامع النوري (رسم ٢٣) .

ويتكون من غرفة تنخفض عن مستوى الاقسام المحيطة بها بحوالي ثلاثة أمتار تحتوى على شباك أيلخاني في حائطها الغربي ومدخلان أحدهما يجاور الشباك المذكور ويؤدي الى مصلى المسجد . بينما المدخل الثاني قديم يقع في حائط الغرفة الشمالي ، وهو موضوع دراستنا الحالية .

وللمصلى مدخل حديث في حائطه الشرقي يعلوه شريط كتابي وأفريز زخرفي من العهد الاتابكي ويتقدم كل ذلك فناء حديث (رسم ٢٩) .

٢) أنظر الصور: ٢٤، ٢٥ .

٣) أنظر الرسوم : ٥٤، ٥٥ والصورة ٢٣ .

ونحت في وسط اطار المدخل أفريز يتكون من شق غائر على هيئة الزاوية الحادة سرعان ما يتقعر ثم يرتد الى الاعلى ليصبح محدبا ، وقبيل وصوله الى نهاية الاطار من الجانبين بحوالي (١٠سم) ينكسر نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة،ثم سرعان ما ينكسر ثانية نحو الاعلى ليصبح عموديا ثم ينكسر مرة ثالثة نحو الخارج بصورة أفقية حتى يلامس طرف الأطار (١).

وهذه الميزة انفرد بها المدخل ،لأنها تختلف بعض الشيء عن بقية الأفاريز المنحوتة على أطر المداخل المدروسة ،حيث أننا لاحظنا أن تلك الأفاريز تنكسر مرة واحدة نحو الخارج مكونة زاوية قائمة من الأسفل ومنحنيات مقعرة من الأعلى (٢).

كما يوجد أفريز ثان في الطرف الداخلي لاطار المدخل يحف بفتحة الباب يتكون من عمود على هيئة نصف مضلع سداسي (رسم ١٩٥) ،وهي ميزة لم نعهدها في الافريز المماثلة التي تحف بفتحات ابواب المداخل الأتابكية المدروسة لانها كانت تتكون من تقعر يحف به شريط مسطح رشيق (٣).

أما العتبة العليا للمدخل فقد ذهبت معظم معالمها ،كما ذهبت معظم معالم الافريز الزخرفي والشريط الكتابي اللذان يتوجانها (٤) ،لا نتيجة لتقادم الزمن وانما لعبث الانسان بصورة متعمدة ويلاحظ آثار الفأس بادية بصورة واضحة،وربما كان المقصود بهذا التشويه هو محاولة جعل المدخل بمستوى الحائط الذي يتخلله وطلائهما (بالجص) معا .

ومع ذلك فقد تبينت معالم العتبة فوجدتها تتكون من خمس قطع مصنجة قصت كل صنجة على هيئة زهرية أو كأسية عشقت بالتعاشق والتبادل فالصنجة القائمة المنتصبة تليها صنجة أخرى مقلوبة متدلية وهكذا (رسم ٥٤) .

وشكل الصنجات المذكورة وأن كانت تشابه بعض الشيء صنجات عتبة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٥) ،الا أنها أصغر حجما واكثر رشاقة وخالية من المعالم الزخرفية .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٤ ١٩٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٠،٤٤،٤٦،٤٦،٥٠،٦٥،٥٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ ١٩٤ .

٤) أنظر الرسم : ٥٤ والصورة ٢٣ .

٥) أنظر الرسوم : ٢٥٤،٤٢ والصورة ١٣ .

ولكنها من ناحية ثانية تقارب هيئاتها هيئات بعض صنوج المداخل الأيلخانية التي سنذ رسها فيما بعد (١) .

وقد تبينت آثارا لكتابة بخط الثلث على جانبي العتبة • فالتي في الجهة اليمنى نصها : (للـه العظيم) بينما التي في الجهة اليسرى نصها : (الواحد القهار) (٢)

ومن المميزات الفنية للكتابة الآنفة : الترويس الموجود في رؤوس الحروف المنتصبة كالألف واللام ثم التشعير نهاياتها (٣)

والعتبة ترتكز من كل جانب على كابل يبدأ ضيقا رشيقا من الأسفل ثم يتسع تدريجيا نحو الأعلى نتيجة لتكون واجهته الداخلية من تقعرات وتحدبات تفصلها أخاديد على هيئة الزوايا القائمة والحادة • أما سطح الكابل الخارجي فخال من الزخرفة في الأصل (رسم ٢٨٨) • وهو بهذه الميزة يختلف عن كوابيل المداخل السابقة الأتابكية التي كانت تشغل بالزخارف النباتية (٤) ، ولكن الكابل هنا من ناحية ثانية يشبه تماما كوابيل المداخل الأيلخانية التي خلت من الزخرفة (٥) .

والملاحظة الجديرة بالاهتمام في هذا المدخل هو خلوه من العقد المنبطح (٦) الذي كان يعلو العتبة في جميع المداخل الأتابكية التي تناولناها بالدراسة (٧) ، ولكن هذه الميزة المعمارية نجدها ماثلة في معظم المداخل الأيلخانية (٨) .

ويتوج المدخل أفريز زخرفي لم يسلم من آثار التشويه التي اشرنا اليها ، ومع ذلك فان وجود بعض المعالم الفنية الباقية ساعدتني على معرفة هيئته وعناصره • فهو يتكون من مناطق متتابعة من الزخارف المعمارية على هيئة الأقواس الصغيرة المدببة على أرضية مقعرة

---

١) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ •

٢) أنظر الرسوم : ١٥٠٤ ، ١٥١٤ ـ ١٥١٧ •

٣) أنظر الرسوم السابقة •

٤) أنظر الرسوم : ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ـ ٢٨٥ •

٥) أنظر الرسوم : ٢٨٩ ، ٢٩٤ ـ ٣٠٥ •

٦) أنظر الرسم : ٥٤ والصورة ٢٣ •

٧) أنظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ •

٨) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ •

يتخلل كل منطقة ورقة نخيلية ثلاثية ومقفرة الفصوص تخرج من غصنين يلتقيان في أسفلها [١].

ويعلو الأفريز المذكور ويوازيه شريط كتابي قد ذهب التشويه المتعمد بجميع معالمـــه تقريبا بحيث لم اتمكن معرفة ما دون عليه ، ولكن وجود بعض بقايا الحروف المنتصبة كالألـــف واللام التي تعرفت عليها بواسطة آثار رؤوسها المتميزة بالضخامة والترويس ونهاياتهـــا المتميزة بالتشمير (رسم ٥٤) استنتجت منها أن نص الشريط كان مدونا بكتابة بخط الثلث .

وقد وجدنا مثل هذه الافاريز الزخرفية وتتويجاتها من الأشرطة الكتابية في مداخـــل ترقى الى منتصف القرن السابع الهجرى . كمداخل حضرة مزار الامام عون الديـــن [٢]، وكنيسة المرحود يني [٣] ، وجامع عمر الأسود [٤] ، ومزار محمد بن الحنفية [٥] ، مما يوحي بتقارب الزمن بين مدخلنا والمداخل المذكورة .

وبعد فأن المدخـــل لا يحمل تاريخـــا مدونا ، كما أن تحديد تاريخه التقريبي ليـــس بالأمر الهـين بسبب التشويه الذى ذهب بمعظم عناصره ومعالمه الفنية ـ كما رأينا ـ ومـع هذا بذلت جهدى لتحديد أقرب فترة يمكن ارجاعـه اليها .

فعند دراستنا للمدخل وجدنا بعض العناصر والمميزات الفنية تقرب بل تشابه الى حد كبير عناصر ومميزات فنية وجدت في مداخل أتابكية ترقى الى النصف الأول من القرن السابـع الهجرى . كالمداخل الآنفة الذكر .

ومن تلك العناصر أفريز الزخارف المعمارية المتوج للمدخل والمشغول بالأوراق النخيلية الثلاثية ، بالاضافة الى ملازمة الشريط الكتابي الذى يعلوه ويوازيه . وهي عناصر لم تظهـــر وتزدهر ، الا في عهد بدر الدين لؤلؤ . بينما ندرت في الفترة السابقة لعهده وانعدمت في الفترة اللاحقة .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٥٥ ، ٥٤ .
٢) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ، ٤٢ والصورة ١٣ .
٣) أنظر الرسوم : ١٢٥٣ ، ٤٦ والصورة ١٨ .
٤) أنظر الرسوم : ١٢٥٢ ، ٥٠ والصورة ٢٠ .
٥) أنظر الرسوم : ١٢٥١ ، ٥٢ .

وفي الوقت نفسه توجد ميزات وعناصر معمارية أخرى شاعت في مداخل العهد الايلخاني، وندرت في مداخل العهد الاتابكي الذى سبقه ومنها : كوابيل المدخل التي رأينا لـدى الكلام عنها أنها تشابه من حيث الشكل كوابيل المداخل الأتابكية والأيلخانية على حد سواء، ولكن خلو سطحها الخارجي من الزخارف يبعدها عن العهد الاتابكي، ويقربها الى العهد الايلخاني، لانه كما اسلفنا نجد أن كوابيل المداخل الاتابكية جميعها ذات سطوح خارجية مزدانة بالزخارف النباتية. بينما كوابيل مداخل العهد الايلخاني انعدمت الزخارف من على سطوحها تماما .

كما توجد ناحية أخرى في هذا المدخل وهي أن الافريز الداخلي للاطار الذى يحف بفتحة الباب يتكون من نصف عمود مضلع رشيق (رسم ١٩٥)، وهي ميزة ندرت في مداخل العهد الاتابكي السابقة التي كانت تتميز الافاريز الداخلية لاطرها بتقعرها [١]، في حين نرى أن الافاريز المماثلة في بعض المداخل الايلخانية تتخذ شكل الاعمدة المضلعة، كما هي الحال في مدخلنا هذا [٢] . وعلى هذا الأساس فالميزة الفنية، وشكل الافاريز الداخلية في هذا المدخل تقربه الى الفترة الايلخانية، وتبعده على الفترة الاتابكية .

وبالاضافة لما تقدم رأينا أن شكل صنجات العتبة العليا للمدخل - كما مر بنا - تشابه الى حد كبير صنجات العتبات المماثلة في المداخل الايلخانية ، بينما ندر في المداخل الأتابكيـة .

وهكذا وجدنا بنتيجة للمقارنة السابقة أن المدخل يتصف بميزات وعناصر فنية ومعمارية، بعضها شاع على مداخل أتابكية ترقى الى النصف الاول من القرن السابع الهجرى، والبعض الآخر شاع على مداخل أيلخانية من النصف الثاني من القرن المذكور وما بعده .

وعلى هذا الاساس فأني أعتبر المدخل الذى نحن بصدد دراسته مهم جدا، لانـه يعد حلقة وصل بين مداخل الفترتين الاتابكية والايلخانية من ناحية، وبداية انتقال من عهد لآخر من ناحية أخرى، وان كان ذلك فالمرجح عودة المدخل الى النصف الثاني من القرن السابع الهجرى أى أنه يقع في نهاية العهد الاتابكي أو بداية العهد الايلخاني.

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ ١٩٤، ١٩٦ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٠٦، ٢٠٧ .

تاسعا /مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم (١)

يتوسط هذا المدخل الحائط الشمالي لغرفة الحضرة في المزار المذكور (رسم ٣٦) ،وهو في حالة غير مرضية ،نظرا لانطمار بعض أجزائه السفلى في الأرضية الحديثة التي تتقدمه ، كما اضيفت بعض القطع الرخامية في عصور لاحقة ،وعدم التقيد بالحقيقة العلمية عند اعادة تركيب بعض اقسامه الأصلية (٢) .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله (٨٩ر٢م) ،وعرضه (٤٦ر٢م) ، وثخنه (٣٠سم) يحف بفتحة مستطيلة (٢٠ر٢ × ٤٠ر١م) (٣) .

ونحتت على الاطار أفاريز صماء ومزخرفة متعددة الهيئات والقطاعات منها أفريز موجي

---

١) يقع المزار في الجهة الشمالية من مدينة الموصل على يمين ساحل نهر دجلة بين باشطابية (القلعة) ،وقره سراى (دور المملكة) (رسم ٢٣) .

وترجع اقدم مخلفات المزار الاثرية الى الفترة الاتابكية من عهد بدرالدين لؤلؤ . ثم جدد بعد هذه الفترة عدة مرات أهمها : التجديد الايلخاني الذى شمل المدخل الذى نحن بصدده والشريط المتوج لازار جدران الحضرة الداخلية (الصورة ١٩١) .

ويعد المزار تحفة معمارية وفنية رائعة يتكون من غرفة شبه مربعة (٨ × ٢٥ر٧م) تنخفض عن مستوى المناطق المجاورة بما يزيد على المتر والنصف . وتعلوها قبة مستندة على مقرنصات تزينها الزخارف والكتابات الكوفية المربعة من الداخل ، وتعلوها قبة مخروطية تحصر بينها وبين القبة الداخلية فراغا . ولها عدة أوجه كانت مغطاة بالآجر المزلج الاخضر طمسته الترميمات المتأخرة .

والواجهة الشمالية مزخرفة بزخارف هندسية ونباتية من الآجر عليها كتابات بخط الثلث وأخرى كوفية . ويتوسط الحضرة صندوق خشبي يحمل تاريخ سنة (٦٣٧ هـ) . كما اطرت جدران الحضرة المذكورة بشريط من الكتابات المطعمة بخط الثلث . وأفريز من الزخارف النهائية النافرة . ويوجد في زاويتها الجنوبية الغربية محراب منزو يعود الى العهد الأتابكي (٦٣٧ هـ) . (الجمعة: المرجع السابق ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٦٧) . نحت على الركن الايمن لاطار المدخل من الاسفل بروز يتخذ شكلا لعقد المنحصر الثلاثي ينتهي قصة الحمام حلقة دائرية [illegible]

٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصورة ٢٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٥٧ .

نحت بالقرب من الطرف الخارجي للاطار (١) ،يليه أفريز من الزخارف النهائية .

والملاحظ على الافريزين الآتيين هو انكسارهما في الجهة اليمنى على هيئة الزاوية القائمة قبيل الأرضية بحوالي (٥٠ سم) . بينما في الجهة المقابلة ينكسر على ارتفاع (٣٠ سم) (٢) . وهذا الاختلاف وعدم التناظر ،نتج من فقدان بعض القطع الرخامية المكونة لأجزاء الاطار السفلي .

والملاحظ على الافريز الزخرفي هو تحول العناصر الزخرفية من الوضعية الافقية الى الوضعية العمودية أو العكس بصورة فنية دقيقة ، بحيث لم يختل توازنها (٣) . وهي الميزة العامة التي امتازت بها معظم الأفاريز الزخرفية الاسلامية في مثل هذه الحالات . وقد وجدنا مثل ذلك متمثلا في أفريز مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٤) ،وكذلك أفريز اطار محراب مزار الامام عون الدين من الفترة الأتابكية (٥) .

وتتجلى في زخرفة الافريز ميزات فنية جديرة بالملاحظة منها : التقعر داخل الأنصال ، والحزوز داخل الأغصان وزيادة غور ومساحة الأرضية التي تتخلل العناصر ، وتنفيذ الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي . بالاضافة الى حركة الأغصان اللولبية التي كونت مناطق بيضوية شغلتها الأوراق النخيلية الثلاثية في المحور الزخرفي (رسم ٦٩٣) .

ولعل أهم العناصر الزخرفية هي : أنصاف أوراق نخيلية ثنائية تميزت بأنصال سفلى قصيرة مدببة ، بينما الأنصال العليا استدقت وتحولت الى أغصان تحمل عناصر مماثلة ، كما توجد أوراق نخيلية ثلاثية ذات نصل علوي مدبب مثقوب . وأوراق ثلاثية أخرى نتجت من تدابر أنصاف الأوراق الثنائية ،وتقاطع الأغصان الخارجية منها في الأسفل ،وأنصالها الخنجرية من الأعلى (الرسم السابق) .

---

١) الافريز الموجي يتكون من تقعر يصعد تدريجيا نحو الأعلى ،ثم يرتد منحنيا نحو الأسفل على هيئة الموج يلازمه عادة من الخارج اخدود يتخذ هيئة الزاوية الحادة . ووجدنا مثل هذا الافريز الاصم في اطر معظم المداخل الأتابكية التي مرت بنا ، وكذلك المداخل الأيلخانية التي سنتطرق اليها .

٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصورة ٢٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٥٦،٦٩٢،٦٩٣ .

٤) أنظر الرسوم : ٥٨١،٥٨٢ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٧٥ ،رسم ٢٧٣ـ ٢٧٦ .

ومن الملاحظات الاخرى على الافريز هو وضع بعض اجزائه بصورة مقلوبة مثال ذلـــك جزوءه المتمثل على القطعة الرخامية الواقعة تحت الكابل الايمن ، وكذلك الكابل الايســر (رسم ٥٦) . وهذا غير مقبــول من الناحية الفنية . ومن الموءكد أنها كانت في الاصــل معتدلة شأنها في ذلك شأن بقية أقسام الزخرفة . وأن هذا الاختلاف في وضعية القطــع الرخامية يدل على أن المدخل في الفترات اللاحقة أصابه التلف ، وتقوضت بعض أقســامه ، لا سيما وأن البنّاء لم يكن عنده المام بخواص الزخرفة الفنية وكيفية تركيب العناصر المعمارية ، بحيث اعادها بوضع غير صحيح . ولكن بالامكان تصحيح ذلك بسهولة ، واعادة الزخرفــة المقلوبة الى وضعها الطبيعي اذا وضعنا القطعة الاولى في موضع القطعة الثانية .

كما نلاحظ اختلاف عناصر الافريز الزخرفي وخواصها الفنية في القسم العلوى مــــن المدخل (١) ، عما هي عليه في بقية أقسامه (٢) ، بالاضافة الى ضعف أسلوب تنفيذها . وهذا يدل على فقدان الاقسام الاصلية العليا للأفريز ، ومحاولة المعمار اكمالها وتقليدها ، لدى ترميم المدخل في العصور اللاحقة ، ولكنه لم يوفق . ومما يوءكــد ذلك الصــــورة الفوتوغــرافية التي نشرها هــرزفيلد للمدخل (٣) .

ومن الأفاريــز الأخرى للاطار هو الافريز المقعر الذى يحف بفتحة المدخل (رسم ٥٦). وهذا الافريــز يشــبه تماما من حيث الهيئة والموضع والقياسات وأسلوب التنفيذ بقيــــة الافاريز المماثلة التي وجدناها في أطر المداخل الاتابكية ، والتي سنجدها في المداخــل الايلخانية أيضا (٤) .

ولما كانت مثل هذه الافاريز تنتهي من الاسفل بعنصر على هيئة المثلث أو المقرنــص المقعــر المقلوب كما مر بنا ، لذا نرجح أن انعدام العنصر المذكور من أفريز المدخل يعود الى نقصان بعــض قطع المدخل السفلى .

ونحت على الركن الايمن لاطار المدخل من الاسفل بروز يتخذ شكل القوس المفصــص ثلاثي منتهي فصه الاعلى بحلقات دائرية

---

١) أنظر الرسوم : ٦٩٢،٥٦ والصورة ٢٦ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٩٣،٥٦ .

٣) Herzfeld , Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 111, Tafel IC.

٤) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ ١٩٤،١٩٦ـ ١٩٨،٢٠٠ـ ٢٠٥ .

الثلاثي ينتهي فصه الاعلى بحلقة رابطة (١) وقد شغل صدره بنص تذكاري ظهر منه سطران مكتوبان بخط الثلث نصهما ((هذا ما اجتهد في تجديد ا)) ثم ينقطع النص عند هذا الحد ، وذلك لانطمار بقية كلماته (٢) ، وحاولت تتبع تلك الكلمات فحفرت الارضية الاسمنتية الحديثة فلم أوفق . مما جعلني استفيد من قراءة سيوفي قبل استحداث هذه الارضية التي جاءت على الوجه التالي :((هذا ما اجتهد في تجديد هذه الحضرة الشريفة العبد الفقير الى الله تعالى وابتغاء لمرضاته)) (٣) .واذا أخذنا بنظر الاعتبار عرض القوس المنفذ عليه النص ومعدل عرض كل سطر من سطريه الظاهرين وهو (١٢ سم) من جهة ، والقسم المفقود منه الذي أورده سيوفي نستنتج أن عدد الاسطر المفقودة هو (٣) أسطر،أي أن الجزء المطمور من القوس يقدر بـ(٣٦سم) ، واذا اخذنا بنظر الاعتبار أن النص كان في الاصل يرتفع عن الارضية حفظا له من التلف،لذا فسيكون الجزء المطمور من المدخل حوالي (٥٠ سم) ، فاذا أضيف ذلك الى طول المدخل الحالي ،وهو(٨٩ر٢ م) عندئذ يصبح مقدار طوله الاصلي على أقل تقدير (٣٩ر٣م) ، وأن طول فتحة المدخل سيكون (٧٠ر٢م) بعد الزيادة المذكورة .

أما الركن الايسر فنحت عليه قوس على نفس الغرار ولكن لم يظهر منه سوى قسم ضئيل من أجزائه العليا (رسم ٥٦) ، ومن المؤكد أنه كان يماثل نظيره في الجهة المقابلة الذي نوهنا به . وقد دون عليه تتمة النص الذي أورده كل من نيقولا سيوفي والاستاذ سعيد الديوه جي . فسيوفي قرأة على الوجه التالي :((الحاجي ابراهيم بن علي خادم الحضر المقد ... تقبل الله صالح عمله وذلك في ....)) (٤) .

بينما جاءت قراءة الديوه جي للنص كما يلي :((الحاجي ابراهيم بن علي خادم الحضرة المقدسه تقبل الله صالح عمله وذلك في ....)) (٥) .

---

١) لقد تعرضنا الى الحلقات الرابطة عند دراستنا زخارف المداخل الهندسية في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١١٠ ـ ١١٢ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٦٩١ والصورة ٢٧ .

٣) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في ابنية مدينة الموصل ، ص ٢٠١ .

٤) سيوفي : المرجع نفسه ، ص ٢٠١ .

٥) المرجع السابق (المحقق من قبل الديوه جي) ، ص ١٤٢ .

وعلى الرغم من انطمار أهم جزء من النص وهو التاريخ ، الا أن ورود اسم الشخص المجدد مرة ثانية ، بالاضافة الى تاريخ التجديد وهو سنة (٧١٧) أو (٧١٩ هـ)(١) ضمن الشريط الكتابي المدون على الجدران الداخلية لغرفة المزار (٢) ساعدنا على الاهتداء الى تاريخ المدخل وهو الربع الأول من القرن الثاني الهجرى .

على هذا يكون للنص المدون الوارد على ركني المدخل السفليين أهمية كبرى من الوجهتين الاثرية والتاريخية ، اذ بواسطته تمكنا من تحديد زمن بعض المداخل والمخلفات الاثرية الموصلية غير المؤرخة عن طريق المقارنة . وعلى هذا الأساس يعد مدخلنا هذا من أهم المداخل الايلخانية في الموصل قاطبة .

ويستقر في كل ركن من ركني المدخل العلويين كابل متدرج الحافة الداخلية ويتسع تدريجيا من الأسفل نحو الأعلى نتيجة وجود عدة أفاريز على واجهته الداخلية ذات الهيئات والقياسات والقطاعات المختلفة من مقعرة وغائرة ومحدبة ومسطحة (٣) .

وواجهة الكابل وسطحه خاليان من المعالم الفنية والزخرفية وهي ظاهرة ساعدتنا في تمييز كوابيل المداخل الايلخانية الصماء (٤) عن الكوابيل الاتابكية المزخرفة (٥) .

كما نلاحظ ان القسم الأعلى من الكابل الأيسر مستحدث ولم يكن أصليا ، وذلك لاختلاف نوعية رخامه عن نوعية رخام بقية الكابل والقطع الأصلية للمدخل من ناحية ، ووجود جزء من الازار الزخرفي الحديث على الاطار الذي نوهنا به من ناحية ثانية (٦) .

ويلاحظ على المدخل أنه خال من العتبة المصنجة العليا التي سنجدها تعلو

---

١) لم يبق من رقم الآحاد في هذا التاريخ سوى العين الأخيرة مما يدل على انه كان في الاصل يمثل الرقم اربع ، أو سبع ، أو تسع ولكننا رجحنا الرقمين الاخيرين . انظر مناقشتنا لهذا التاريخ في دراستنا لافريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم في الصفحة ٨٠٧ ، ٨٠٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

٣) أنظر الرسوم : ٥٧٥٥٦ والصورة ٢٧ .

٤) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ـ ٣٠٥ .

٥) أنظر الرسوم : ٢٧٩ ـ ٢٨٥ .

٦) أنظر الرسوم : ٥٧٥٥٦ والصور : ٢٦ ، ٢٧ .

فتحات جميع المداخل الايلخانية المدروسة (١) . ولهذا فمن المرجح أن المدخل فقد عتبته العليا من جملة ما فقده من القطع الأخرى، لا سيما وأن جميع أجزائه العليا التي تعلو فتحته مستحدثة . ولكننا لم نتمكن من استبيان شكل تلك الصنجات لعدم توفر الأدلة . ومن المرجح أنها كانت شبيهة باحدى هيئات الصنجات التي شاعت على عتبات المداخل الايلخانية ، كالهيئة ذات الخطوط المنحنية والمنكسرة (رسم ٥٨)، أو الكأسية (٢) ، أو السندانية (رسم ٦٤) أو النجمية (٣) .

أما احتمال وجود أو عدم وجود دلايات في القسم الأسفل للعتبة . كما هو الحال في بعض المداخل ، مثل مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) ، ومدخل كنيسة المارحود يني (٥) من العهد الاتابكي ، ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٦) من العهد الايلخاني . فلا نتمكن أن نقطع به لعدم توفر الادلة الكافية لذلك . ومع هذا فارتفاع فتحة المدخل الكبير وهو ٣٫٣٩ م) ، واتساع عرضها الظاهر بين الكوابيل يسمح بوجود دلايتين دون أن يؤثر ذلك على تناسق أبعاد المدخل ، وكذلك دون أن يعرقل الدخول اليه ، لأنه لو طرحنا طول الدلاية الذى سيكون بمقدار طول الكابل . وهو (٣٧ سم) من الطول الحقيقي للفتحة الذى هو (٣٫٣٩ م) فسيكون الباقي اكثر من (٣ أمتار) ، وهو ارتفاع معقول للفتحة من جهة ، اضافة الى أنه يؤدى الى زيادة تناسق أجزاء المدخل من جهة أخرى . واستنادا لما تقدم أرجح كون وجود الدلايات أصلا في العتبة المذكورة .

ولا نعلم هل كانت عتبة المدخل متوجة بعقد منبطح أم لا ، وذلك لوجوده في بعض المداخل الايلخانية (٧) ، وانعدامه في البعض الآخر (٨) . ولكننا نرجح وجوده في حالة

---

١) أنظر الرسوم: ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٨٠ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦٢، ٦٦، ٧٣، ٧٥، ٨٠ .

٣) أنظر الرسوم : ٦٨، ٧٠

٤) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤، ١٥ .

٥) أنظر الرسم : ٤٦، والصور : ١٦، ١٨ .

٦) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٧) أنظر الرسوم : ٥٨، ٦٦، ٧٠، ٧٣، ٧٥ .

٨) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٨، ٧٧، ٧٨، ٨٠ .

وجود الدلايات في العتبة • وذلك لاعادة الانسجام الى المدخل من ناحية، ولان جميع المداخل ذات الدلايات سواء أكانت أتابكية أم أيلخانية لازمت عتباتها العقود المنبطحة[١].

ويوجد في أعلى المدخل قطعة رخامية تمثل جزءا من أفريز زخرفي[٢] من نوع الافاريز التي كانت تبطن الجدران الداخلية في بعض الابنية، كما في جدران حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم[٣] •او متوجة لبعض المحاريب، كما هو الحال في محراب المزار المذكور[٤] (رسم ٧١٦)، ومزار الامام عون الدين[٥] (رسم ٧١٧) •

ومن العناصر الزخرفية المهمة هي الوريدات المتعددة الرؤوس ذات الفصوص المقعرة، والوريدات الحلزونية المقببة البارزة، والاوراق النخيلية الثلاثية الانصال بأشكال مختلفة، وأنصاف الاوراق النخيلية ذات النصلين •

أما أهم المظاهر الفنية للزخرفة فهي : امتداد الاغصان وتقاطعها وتقابلها على هيئة مناطق بيضوية تحصر العناصر الزخرفية لدى افتراقها وتحمل بعض تلك العناصر لدى اتحادها، بالاضافة الى تنفيذ العناصر الزخرفية المتناظرة على ابعاد ومسافات متساوية، كذلك وجود التقعرات والتجاويف الكبيرة داخل الانصال والاغصان الذي أضفى على الزخرفة التجسيم الواضح • كما انتهت الانصال السفلى لانصاف الاوراق النخيلية بالتواء على هيئة الكرات الصماء • وأخيرا نلاحظ ظاهرة غور الارضية واتساعها، وكبر العناصر الزخرفية وأغصانها •

وهذا الجزء من الافريز الزخرفي المذكور يماثل تماما من كافة النواحي الفنية، وحتى الابعاد والقياسات ذلك الافريز المبطن لغرفة مزار الامام يحيى بن القاسم نفسه • فاذا أضفنا الى ذلك وضع القطعة الزخرفية الشاذ في أعلى المدخل أمكننا عندئذ ترجيح كونها تمثل جزءا من ذلك الازار منذ البداية •

---

١) أنظر الرسوم : ٦٦،٦٤،٤٤ •

٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصور : ٢٧،٢٦ •

٣) أنظر الرسم : ٧١٤ والصور : ١٨٧ـ ١٩١ •

٤) احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٥٧ـ ٢٦٠ •

٥) المرجع نفسه : ص ٢٧١، صورة ٦٨ •

وهكذا اتضح لنا أنه على الرغم من الأهمية الاثرية والتاريخية لهذا المدخل ، فأن عـاديات الزمن قد شوهـت معالمـه الفنية والمعمارية التي حاولنا بهذه الدراسة رسـم الشكل الحقيقي لها قدر الامكان .

عاشرا / مدخلا جامع جمشيد (١)

١- مدخل المصلى الغربي

يقع المدخل في الحائط الشمالي لمصلى الجامع المذكور الى يمين مدخله الاوسط (رسم ٣٠) . ويعد من المداخل التي تدرس وتنشر لأول مرة .

ومما يؤسف له أن المدخل طلي مؤخرا بالطلاء الدهني الأخضر، مما أدى الى تشويه كثير من معالمه الفنية، بالاضافة الى حدوث التصدع والتلف الكبير الذى نلاحظه على أقسامه العلوية . وهو مؤلف من عدة قطع من الرخام الأزرق وبعض القطع الدخيلة عليه في عهود متأخرة .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢ر٥٢ م) وعرضه (١ر٤٦م) وثخنه (٢٢سم) يحف بفتحة ارتفاعها (١ر٧٤ م) ، وعرضها (٠ر٩٤م) . يتمركز في كل ركن من ركنيها العلويين كابل ، تعلوهما عتبة مصنجة . ويتوج المدخل برمته ثلاث قطع رخامية مصنجة (٢) .

واطار المدخل يتكون من أفريزين أحدهما عريض (٢٠ سم) مزخرف بزخارف نباتية مطعمة بالجبس لا زالت بقاياها واضحة المعالم على النصف الأسفل من الجهة اليمنى للاطار (٣) . وموضوعها الزخرفي يتكون من أغصان نباتية تمتد بصورة أفقية، ثم تصعد

---

١) يقع الجامع في محلة جمشيد المسماة باسمه (رسم ٢٣) ، وهو بناء قديم يرجع الى القرن السادس الهجرى، وربما الى عهد أبعد من ذلك . وكان مسجدا حتى القرن العاشر الهجرى . ثم هدم واعيد بناؤه واتخذ جامعا سنة ١٢٠٩ هـ .

والجامع في الوقت الحاضر يتكون من مصلى تقسمه بعض الأكتاف الى اسكوبين موازيين لجدار القبلة، تتعامد عليهما بلاطة معترضة كبيرة تتوسط المصلى وتعلوها قبة .

وللمصلى ثلاثة مداخل (يهمنا منها المدخل الاوسط والمدخل الواقع الى يمينه حيث يدخلان في مجال دراستنا) . ويتقدم المداخل المذكورة رواق . والى جهة الشرق من المصلى توجد غرفة صغيرة ، تضم محرابا أتابكيا وقبرا من عهود لاحقة (رسم ٣٠) (الجمعة : المرجع السابق، ص ١٣٩- ١٤١) .

كما أن للمدخل الغربي المؤدى الى فناء الجامع عتبة عليها زخارف مطعمة من العهد الأتابكي ، تمثل جزءا من افريز زخرفي . أنظر الرسوم ١٢٢٥- ١٢٢٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦١ والصورة ٢٩ .

٣) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦٩ .

نحو الأعلى بانحناء تدريجي ، ويتفرع بعد ذلك كل منها فرعين ليحمل الفرع الأسفل نصف ورقة نخيلية ثنائية الانصال ، ويمتد الفرع الأعلى مع زميله القادم من الجهة المقابلة بواسطة عنصر هلالي ، ثم يفترقان نحو الخارج حيث ينحني كل منهما على هيئة نصف قوس ثلاثي مفصص ، وباتحاده مع نظيره الآتي من الجهة المجاورة يكونان قوسا مفصصا ثلاثيا تتخلله ورقة نخيلية ثلاثية . ويحف بكل ورقة نصفا ورقة نخيلية ثنائية الانصال تقطع أنصالها العليا الفصوص الجانبية للقوس الذى يحف بالورقة النخيلية الثلاثية ، بينما يحف بكل عنصر هلالي مجاور نصفا ورقة على نفس الغرار ، ولكن بصورة متدابرة .

والملاحظ على الانصال العليا لانصاف الاوراق المذكورة ، أنها تقطع الفصوص الجانبية للاقواس الثلاثية المفصصة ، كما أن الاغصان تتقاطع وتتداخل مع بعضها لدى تفرعها واتحادها .

وربما حاول الفنان بهذه الزخرفة تقليد الزخارف المطعمة بالمرمر والمماثلة لهذه الزخرفة من حيث الموضوع والعناصر الزخرفية الموجودة على العتبة السفلى لمدخل الجامع الغربي المؤدى الى الفناء (١) . ولكنه هنا لم يوفق كل التوفيق في ذلك التقليد حيث اضطر الى الاستعاضة بالجبس بدلا من الرخام لتطعيم العناصر الزخرفية ، ومع ذلك فلم يتمكن من حفر جميع العناصر فترك بعضها على هيئة خطوط تحدد المعالم الزخرفية فقط ، مما يدل على أن الزخرفة المذكورة في مدخلنا هذا أحدث عهدا من تلك الزخارف المطعمة بالرخام التي أشرنا اليها على عتبة المدخل الغربي لفناء الجامع .

أما الافريز الثاني المنحوت على اطار المدخل والذى يحف بالفتحة فهو عبارة عن تقعر (٢) شبيه بما وجدناه في معظم المداخل التي درسناها سواء أكانت أتابكية (٣) أم أيلخانية (٤) .

والملاحظ في هذا الافريز أنه في الجهة اليسرى من الاطار ينتهي بعنصر على هيئة المثلث المقعر المقلوب الذى يدل على نهاية الافريز . بينما في الجهة اليمنى المقابلة

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٢٥ ـ ١٢٢٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٠، ٢٠٤ .

٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ ١٩٤، ١٩٦ .

٤) أنظر الرسوم : ١٩٧ـ ١٩٨، ٢٠٠ ـ ٢٠٥ .

قد انتهى الافريز بصورة رأسية (رسم ٦٠) ، مما يدل على نقصانه ، وقد يترجح لدينا أن المفقود منه يكون قطعة رخامية نحت عليها العنصر المقعر المقلوب الآنف الذكر . وان الكتلة الجصية التي يرتكز عليها والتي تفصل بينه وبين الارضية هي التي حلت محل القطعة الرخامية المفقودة .

ولما كان مستوى الافريز الناقص في الجهة اليمنى بمستوى الافريز المماثل الكامل في الجهة اليسرى ، لذا أرجح أن الاطار في هذه الجهة الاخيرة غير كامل أيضا ، لان المفروض أن يكون في مستوى الجهة المقابلة . ولكن النقصان في هذه الحالة لم يكن من أسفل القطعة التي نفذ عليها العنصر المقعر ، وانما من أعلاها . واذا كان كذلك فسيكون المحل الاصلي لهذه القطعة المفقودة فوق القطعة التي نحت عليها العنصر وليس تحتها ، وأن القطعة الرخامية الاخيرة (أي التي تحمل العنصر المقعر) كانت في أسفل الاطار ، وفي نفس محل الكتلة الجصية الحديثة الفاصلة حاليا بينها وبين أرضية المدخل . وبهذا يكون اطار المدخل قد فقد قطعتين رخاميتين من الاسفل أديتا الى عدم انسجام أفاريزه السفلى .

ونلاحظ ـ بالاضافة لما تقدم ـ أن الافريز المقعر المذكور للاطار قد انتهى بصورة رأسية في جانبي العتبة العليا (الرسم السابق) ، مما يدل على فقدان بعض أجزائه أيضا والتي هي بنفس الوقت تعد أجزاءا مكملة للاطار في أعلاه ، لان المفروض في مثل هذه الافاريز هو انكسارها لتتحول من الوضعية العمودية الى الوضعية الافقية من فوق العتبة وموازية لها ، كما هو الحال في مداخل كنيسة شمعون الصفا [1] .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة الشكل (٠ر٩٤ × ٠ر٢٦م) تتكون من قطعتين مصنجتين دب التلف الى معظم صنجاتها بحيث لم نتمكن من استجلاء أشكالها ومعالمها الا بصعوبة . وهي ذات أشكال كأسية [2] تكونت نتيجة اتحاد رؤوس الفصوص العليا لاقواس ثلاثية حيث يكون القوس الاول معتدلا والاخر مقلوبا ويكون الرابع معتدلا والخامس علويا مقلوبا ، وهكذا بحيث كونت هذه الاقواس بينها أشكالا شبه كأسية (رسم ٦٠) .

---

١) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ .

٢) تطرقنا الى انواع الصنوج في مدينة الموصل عندما تكلمنا عن العناصر المعمارية في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٠ ـ ٩٦ .

ونلاحظ بقايا منحنيات غـائرة تدل على وجود زخارف مطمسة لم نتمكن من تتبعهـــا نتيجة لحالة العتبة غير المرضي لتلف معظم أجزائها .

ويعلو العتبة المذكورة ثلاث قطع مصنجة لها اطراف مستقيمة بصورة عمودية تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية ثم تعتدل مستعيدة وضعها العمودى لتنتهي فـي أعلى الاطار (الرسم السابق) .

وبما أن التمشيق المذكور المعتمد على الخطوط المستقيمة قد استخدم في تمشـيق القطع المكونة للعقود المنطحة التي تعلو العتبات في مداخل المدينة الاتابكيـــة والايلخانية (١) ، لذا نرجح أن القطع المصنجة التي تعلو عتبة مدخلنا هذا تمثل أجزاءا من عـقد منطح كان يعلو العتبة ، ومما يزيد من هذا الاحتمال هو أن الوضعية الافقيـة لهذه القطع لا يقتضي تصنيجـها .

وربما بترت أطراف القطع السفلى المنحنية التي كانت تمثل تجويف العقد في العصور اللاحقة بعـد أن تداعـت أجزاء المدخل وأعيدت على وضعها الحالي ، ومما يرجح ذلك هو قصر الاطراف المـستقيمة السفلى للصنجات عن الشكل المعتاد .

أما العتبة السفلى للمدخل فأرجح عـدم عودتها الى عهد المدخل الاول . وربمـــا أضيفت اليه في عهـود لاحقة ، بدليل عدم انتظامها واختلاف نوعية رخامها عن نوعية رخام المدخل نفسـه ، بالاضافة الى اختلاف ثخنها . ففي الطرف الايمن يبلغ ذلك الثخـــن (١٨ سم) ويبلغ في الطرف الآخر (١٥ سم) .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة المدخل العلويين كابل تتكون واجهته الداخلية من عدة أفاريز مختلفة القطاعات والقياسات والمستويات والاشكال فمنها : المحدبة والمقعرة والمنحية والمشطوفة والمسطحة (٢) .

والكابلان خاليان من أية معالم زخرفية شأنها في ذلك شأن كوابيل جميع المداخــل الايلخانية في الموصل (رسم ٣٠٥) .

---

١) أنظر الرسوم : ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٦٦، ٧٠، ٧٣، ٧٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦١، ٣٠٥ .

وأخيرا نرى أن المدخل خال من النصوص الكتابية التي قد تفصح عن تاريخه. ولهذا وجب علينا استخدام الدراسة المقارنة للاهتداء الى أنسب عهد يرجع اليه المدخل .

فاذا تناولنا العناصر المعمارية نرى أن شكل العتبة ونوعية صنجاتها (رسم ٦٠). ندرت في العهد الاتابكي ، ولكنها شاعت بصورة واضحة في العهد الايلخاني[١] .

كما أن انعدام الزخارف من كابلي المدخل يخرجها من عصر الكوابيل الاتابكية المزخرفة[٢]، ويضعها في عصر الكوابيل الايلخانية الصماء[٣] .

وبخصوص العناصر الفنية . نرى أن أسلوب التطعيم الذى يعتمد على تطعيم الزخارف بعناصر قد شغلت بالجبس . وهذه الطريقة في التطعيم لم تنتشر الا في العهد الايلخاني. بينما في العهد الاتابكي كانت الكتابات والزخارف تطعم بالرخام الابيض (الصدف)[٤] .

ونتيجة للدراسة المقارنة السالفة للعناصر الفنية والمعمارية لهذا المدخل نرجح عودته الى العصر الايلخاني .

ولما كانت أطر المداخل الايلخانية خالية من المعالم الزخرفية ، الا في اطار مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ) (رسم ٥٦) ، وكذلك مدخلنا هذا (رسم ٦٠) ، لهذا نرجح أن المدخلين يعودان الى فترة واحدة وهي الفترة الايلخانية الاولى[٥] .

---

١) أنظر الرسوم : ٦٢، ٦٦، ٧٣، ٧٥، ٨٠ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٨٩، ٢٩٤ - ٣٠٤ .

٤) تطرقنا الى طرق تطعيم الرخام في الموصل عند تكلمنا عن أساليب تصنيع الرخام في الموصل في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩، ٤٠ .

٥) قسمنا العهد الايلخاني الى فترتين بالنسبة للنواحي المعمارية والفنية . فالفترة الاولى تبدأ منذ سقوط الموصل على يد المغول سنة (٦٦٠ هـ) حتى العقد الثاني من القرن الثامن الهجرى . أما الفترة الثانية فتبدأ منذ نهاية الفترة الاولى حتى نهاية الحكم الايلخاني في حدود سنة (٧٣٩ هـ) . وقد نوهنا الى ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١١، ١٢ .

أ- مدخل المصلى الأوسط

يتوسط المدخل الحائط الشمالي لمصلى الجامع المذكور (رسم ٣٠) ، ويعد من المداخل التي ندرسها وننشرها لاول مرة ، وهو يتكون من عدة قطع من الرخام الازرق . ومما يؤسف له أن طلاءه بالاصباغ الدهنية الخضراء أدى الى تشويه معالمه الفنية .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله الحالي (٢ر٩٤م) بينما طوله الحقيقي (٢ر٨٣م) . وسبب ذلك أن أرجل الأطار لا ترتكز على أرضية الرواق الذى يتقدمه مباشرة ، وانما هي مرتكزة على كتل جصية حديثة على ارتفاع (١١ سم) ، أما عرضه فهو (١ر٨٢ م) وثخنه (٢٣ سم)(١) .

ونحت على الاطار عدة أفاريز مختلفة القياسات والهيئات والقطاعات أهمها : أفريز موجي قريب من الحافة الخارجية للاطار يوازيه أخدود يشبه الزاوية الحادة .

وينكسر الافريز المذكور والاخدود المجاور له على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج وعلى ارتفاع (٠ر٣١م) من الأرضية(٢) .

ويليه أفريز مسطح عريض (٢٠سم) خال من المعالم الفنية . وبعده يأتي الأفريز الداخلي للاطار الذى يحف بفتحة المدخل . وهو عبارة عن تقعر يتعدى الفتحة ليحيط بالعتبة العليا والعقد المنبطح الذى يعلوها(٣) .

وينتهي الأفريز المذكور بقاعدة عمود شبه مزهرية يعلوها عنصر مقعر على هيئة المثلث المقلوب ، بينما تنعدم تلك القاعدة في الجهة اليسرى . وربما كان عدم التناظر هذا يعود الى أن القطعة الرخامية التي نحت عليها ذلك العنصر دخيلة الى المدخل .

وللمدخل عتبة مستطيلة (١ر١٢ × ٠ر٣٥ م) مكونة من قطعتين مصنجتين وتتكون حواف كل صنجة من خطين ينحني كل منهما على هيئة اقواس دائرية تحصر بينها ما يشبه المثلثات وتكون هذه الحواف في الصنجة الأولى متقابلة ، وهي في الصنجة التي تليها متدابرة . وهكذا مرة بالتقابل ومرة بالتعارض (رسم ٥٨) .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٥٩ والصورة ٢٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٢٠٥ .

٣) أنظر الرسوم السابقة .

ويعلو العتبة عقد منبطح يتكون من ثلاث صنجات لها أطراف مستقيمة بوضعية عمودية ، سرعان ما تنكسر على نفسها نحو الخارج فوق الافريز الداخلي للاطار بوضع أفقي ، ثم تعتدل مستعيدة وضعها العمودى لتنتهي في أعلى الاطار (الرسم السابق) .

ويوجد على واجهة العقد المنبطح خمس وريدات ذات فصوص متعددة على هيئة أنصاف الدوائر . والملاحظ على الوردة الوسطى ، وكذلك على الجانبيتين أنه يتخلل كل واحدة منهن زهرة أو وردة لولبية بحيث أعطاها هذا الأمر صفة الوريدات المزدوجة أو المركبة (١) . أما الوردتان المحصورتان اللتان تفصلان الوردات السابقة فلكل منهما محيط مفصص على نفس الغرار في الوردات السابقة ، ولكن الفرق يكمن في انعدام الوردة اللولبية الداخلية وحلول غور عميق محلها (٢) .

والعتبة السفلى للمدخل هي الأخرى مستطيلة (١١٢ × ١٧سم) وارتفاعها (١١ سم) ومن المحتمل أنها ادخلت الى الاثر في عهود لاحقة ، بدليل اختلاف نوعية الرخام التي نحتت منه عن الرخام الأصلي للأثر ويزيد من ذلك الاحتمال عدم تطابق عرضها (١٧سم) ، مع مقدار ثخن اطار المدخل (٢٣ سم) .

وللمدخل كابلان يقعان في الاركان العليا لفتحته تحت أرجل العتبة تتكون واجهة كل كابل من أفاريز مختلفة القياسات والاشكال والقطاعات ، فمنها المسطحة ، ومنها المقعرة الغائرة ، وبعضها محدبة بارزة ، والكابل يخلو من المعالم الزخرفية ، ولكن الذى نلاحظه على سطح كل كابل اطار يجاور حافته (٣) .

وبعد فان المدخل لا يحمل أى نص كتابي يفصح عن تاريخه . ولهذا سنستخدم الدراسة المقارنة لنتمكن من نسبته الى أقرب زمن يعود اليه . وسنعتمد في ذلك على النواحي المعمارية والفنية .

---

١) تطرقنا الى الوريدات المفصصة والحلزونية والمركبة عند دراستنا الزخارف النهائية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠ ـ ١٠٦ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٧٨٥ ـ ٧٨٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٣٠٤ .

فشكل صنجات عتبة المدخل المعتمد على الاطراف المفصصة الدائرية التي تحصر بينها ما يشبه المثلثات بصورة متقابلة ومتعارضة (رسم ٥٨) يشبه بعض الشيء صنجات عتبة مدخل كنيسة المارحوديني من العهد الاتابكي ، مما يوحي بأن صنجات مدخلنا هذا متأثرة بتلك الصنجات (رسم ٤٦) . كما أن واجهة العقد المنبطح المشغول بصف من الوريدات المفصصة واللولبية وجد أيضا على واجهة العقد المماثل في مدخل الكنيسة المذكور [١] . ولكن الوريدات المركبة أو المزدوجة الموجودة على عقد مدخلنا [٢] هذا لم تظهر في العهد الاتابكي مطلقا ، وانما ظهرت في العهد الايلخاني كما في مدخل بيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا [٣] .

وبالنسبة لكوابيل المدخل فان خلوها من العناصر الزخرفية (رسم ٣٠٤) يضعها في مصاف الكوابيل الايلخانية التي امتازت بذلك [٤] .

وبعد فأن خلو أطر المداخل من الافاريز الزخرفية والاشرطة الكتابية ، كما هو الحال في هذا المدخل (رسم ٥٨) يعد ميزة هامة تمثلت في معظم المداخل الايلخانية [٥] ، بعكس المداخل الاتابكية التي كانت تزخر بالزخارف والكتابات [٦] .

وبهذا تكون مميزات المدخل الفنية والمعمارية شبيهة بمميزات المداخل الايلخانية اكثر من شبهها بالمداخل الاتابكية . ولهذا أرجح عودة المدخل الى العهد الايلخاني .

وبما أن المدخل السابق للجامع الواقع الى يمين هذا المدخل المنسوب الى الفترة الايلخانية الاولى وبالذات الربع الاول من القرن الثامن الهجرى ، لذا فمن المرجح عودة المدخل الذى نحن بصدد دراسته الى الفترة والتاريخ المذكورين . وان المدخلين يعودان الى دور معمارى واحد ، لا سيما وانهما يقعان على مستوى واحد من الارضية ، وان مستوى عملهما الفني واحد .

---

١) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٧٨٩ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٧٨٥ ، ٧٨٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٦٧ .

٤) أنظر الرسوم : ٢٨٩ـ ٢٩٠ ، ٢٩٤ـ ٣٠٨ .

٥) أنظر الرسوم : ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٨٠ .

٦) أنظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ .

الحادي عشر / مداخل كنيسة شمعون الصفا (١)

أ- مدخل الرجال

يتوسط المدخل القسم الأيمن من الحائط الجنوبي لمصلى الكنيسة المذكورة المطل على فنائها من جهته الشمالية .

وهو عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢٫٥٢ م) وعرضه (١٫٩ م) وثخنه (٠٫١٩ م) يحف بفتحة مستطيلة أيضا (١٫٦٠ × ٠٫٢ م) تعلوها عتبة مصنجة (٢) ، ويتوج كل ذلك شريط كتابي بخط الثلث يوازيه من الناحية السفلى أفريز من الزخارف المعمارية (٣) .

ونحتت على سطح الاطار عدة أفاريز مختلفة القياسات والقطاعات والهيئات منها : المستوية والغائرة والمقعرة والمحدبة .

والملاحظ على هذه الافاريز عدم انسجامها في الأطار واختلافها وعدم تطابقها أحيانا ، نتيجة للتشويهات وآثار القشط وادخال بعض القطع الرخامية الحديثة الى المدخل ذاته .

فمثلا القسم العلوي من الأطار الواقع بمستوى كوابيل المدخل والى الأسفل منها بقطعة واحدة يكون ترتيب أفاريزه من الخارج نحو الداخل حسب الترتيب التالي : أفريز مسطح فآخر موجي ، ثم يلي ذلك ثلاثة أفاريز مسطحة ينخفض مستوى الثاني عن الاول وكذلك الثالث عن الثاني بصورة تدريجية (٤) .

---

١) تقع كنيسة شمعون الصفا في محلة المياسة بالموصل (رسم ٢٣) . وهي منخفضة عن مستوى المناطق المحيطة بها بحوالي خمسة أمتار . ويرجح البعض أن الكنيسة تأسست بعد الفتح الاسلامي للمدينة بقليل وربما كان ذلك في النصف الاول من القرن التاسع الميلادي . (الاب الدكتور يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ، ص ٦٦) .

وهي من الكنائس المهمة في المدينة التي لا زالت تحتفظ بكثير من المخلفات الاثرية ، كالمداخل والطاقات والاشرطة الكتابية والأزر الزخرفية واللوحات التذكارية والأعمدة التي وجدت في مصلاها وفي أروقتها الشرقية والجنوبية ، بالاضافة الى ما وجد داخل فنائها (رسم ٣٨) لدى ترميمها الأخير عام (١٩٧٣- ١٩٧٤ م) . وسنتطرق الى كثير من هذه المخلفات التي ستدخل ضمن نطاق دراستنا .

٢) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٣ والصور : ٣٠ ، ٣١ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٢ ، ١٥٢ ، ٢٢٣ ، ١٥٢ ، ٢٦٢ ، ١٢٢ والصورة ٣١ .

٤) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٢ .

أما اذا تناولنا شكل وقطاعات الافاريز على نفس الأطار في قسمه السفلى من الجهـــة اليمنى نجـدها تختلف بعض الشيء عما لمسناه عنها في القسم العلوى السابق فعلـى الرغم من التشـويه الذى حدث للأطار في هذا القسم ،الا أن أفاريزه تبدو على الشكل التالي : افريزان مسطحان يليهما غـور على هيئة الزاوية الحادة فأفريز موجي ينكســـر نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٣٠ سم) من الأرضية . ويلي ذلـك أفريـز مقعـر وآخر مسطح ينكسـران على نفس الفرار السابق نحو الداخل (١) .

والملاحظ على أفاريز الأطار لنفس القسم في جهته اليسرى أنها تكون على نفـــس الهيئات والترتيب الذى لمسناه في الجهة المقابلة . ولكن بنفس الوقت نجد ناحيـــة هامـة وهي عدم انكسارها على هيئة الزوايا القائمة كما لاحظناه في تلك الجهـة بـل تسـتمر بصورة عمودية وتنتهي في أسفل المدخل (رسم ٦٢) .

وعـدم التجانس غير المقبول لافاريـز الأطار في قســمه الأسفل من الجهتين يجعلنا نرجح أن أفاريـز الجهة اليسرى كانت تنكسر نحو الداخل في الاصل على غرار انكسارها في الجهة اليمنى . مما يدل على أن الأطار فقد بعض أجزائه السفلى نتيجة الترميـات المتعاقبـة . ومما يؤكد ذلـك قلة ارتفاع فتحة المدخل نفسها واختلاف نوعية الرخام فـي القطع المكونـة للمدخل ، كما يدل على ان الأطار فقد أجزاء أخرى من جهته اليمنى أكثر مما فقد من الجهة المقابلة .

أما الافاريـز المكونة للأطار في أجزائه العليا فهي الأخرى مختلفة القياسات والقطاعات والهيئات، ولكنها منسـجمة مع بعضها بعكس ما وجدناه في الأجزاء السفلى ، اذ تبدأ على هيئة أفريـز مسطح من الخارج مشغول بشريط كتابي بالخط السرياني على مهـــاد زخرفي كانت بدايتـه في الأصل من امام بيت العماد مباشرة وعلى ارتفاع (٣٠سم) مـن جدار المصلى الخارجي الى يمين المدخل نصـه : ((باسم الحي الذى لا يموت المسـيح رب المجد كلهم معك يستريحون في ملكوتك .... بيت كنيستك المقدسة هذه ومعـك باسمه نفتخر ...)) (١)

---

١) د . يوسف حبي : المرجع السابق ،ص ٢٧٠ والذى نميل اليه ان ترجمة النـص ليست سليمة ، لما فيها من غـموض .

أنظر الرسوم : ١٥٢٧ _ ١٥٣٠ .

ويلي ذلك أفريزان مسطحان وبعدهما يصادفنا أفريز داخلي للاطار مقعر الهيئة يحيط بالعتبة العليا (١) .

والافريز المذكور وأن كان يشبه الافاريز الداخلية لمعظم أطر المداخل الاتابكية التي درسناها ، الا أنه يختلف عنها في كونه في تلك المداخل كان يحيط بفتحاتها ومن تحت عتباتها العليا (٢) ، بينما نجده هنا تجاوز فتحة المدخل فاحاط بالعتبة العليا من جوانبها الخارجية . كما نلاحظ فيه مميزة فنية أخرى ، وهو إنحناؤه نحو الداخل في جانبي العتبة على هيئة الاقواس المفصصة الثلاثية (٣) . وهذه المميزة لم نعهدها في الافاريز المقعرة في أطر المداخل الاتابكية ، في حين تجلت في بعض الافاريز المماثلة في العهد الايلخاني (٤) .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة (٠,٣٨ × ١,٠٢ م) مكونة من أربع قطع رخامية مصنجة بصنوج كأسية معتدلة ومقلوبة .

والملاحظ على هذه الصنوج ان المعتدلة منها شغلت بكتابات سريانية (سطرانجيلية) نص ترجمتها من اليمين الى اليسار : على الصنجة الاولى : (هذا هو بيت) ، والثانية : (الرب الروح القدس) ، والثالثة : (يحل فيه ادخلوا) ، والرابعة : (فيه أنتم أيتها الطاهرون) ، والخامسة : (فتنالون الطوبى العليا) (٥) . (رسم ٢٥٠) .

وظاهرة زخرفة أو كتابة بعض الصنجات وترك البعض الآخر بصورة متناوبة هي احدى الظواهر الفنية التي شاعت في العهد الاتابكي في الموصل وامتدت الى العهد الايلخاني (٦) .

---

١) أنظر الرسم : ٦٢ والصور : ٣٠ ، ٣١ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٠ .

٣) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .

٤) تطرقنا الى هذه المميزة الفنية عند دراستنا انواع الافاريز ومميزاتها في أطر المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٦٤ .

٥) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٦) تعرضنا الى هذه الناحية الفنية مع اجزاء بعض المقارنات عند دراستنا عتبات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧١ ، ٧٢ .

وتوجد ظاهرة فنية أخرى في عتبة المدخل تنفرد بها عن بقية العتبات في مداخل الموصل وهي وجود أفريز في الطرف الأمامي لسطحها السفلي على هيئة تقعر يحيطه شريط مسطح رشيق ينتهي من كل طرف من طرفيه بمثلثات منشورية شبيهة بالمقرنصات (١).

أما العتبة السفلى للمدخل فهي الأخرى مستطيلة (٢٨ر٠ × ٢٠ر١م) وعرضها يزيد عن عرض العتبة العليا وكذلك عن ثخن الأطار بحوالي (٩ سم) وهو فرق ليس بالقليل . فاذا أضفنا الى ذلك اختلاف نوعية الرخام المستخدم عن نوعية رخام بقية قطع المدخل، وكذلك وضع العتبة غير الطبيعي ، وهو ارتفاعها عن أرضية المدخل بحوالي (٦سم) نستدل عندئذ من كل ذلك أنها حديثة العهد ، لا تعود الى عهد المدخل الأول ، بل أضيفت اليه في عهود لاحقة .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي فتحة المدخل من الأعلى كابل أصم خال من المعالم الزخرفية يبدأ ضيقا ثم يتسع تدريجيا نحو الأعلى نتيجة وجود التقعرات والتحدبات التي تفصلها الأخاديد والمكونة لواجهة الكابل الداخلية (٢).

ويتوج المدخل شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب نشر في السابق على الوجه التالي : ((تطوع بعمل هذه الابواب الـ ـ تيه وما بينها أبو المحاـ خدر أبى سعيد بن المد الله ـ)) (٣).

والملاحظ على هذه القراءة ارتباكها ووجود الأخطاء فيها ، مما أدى الى فقدان النص لكثير من مدلولاته .

وبعد مراجعتي للنص وتحليله تمكنت قراءة ما تبقى منه على الوجه التالي :((تطوع بعمل هذه الأبواب الآتية وما يليها أبو المحاسـ(ن) أحمد بن أبى سعد بن ٠٠٠٠ ـد الله ٠٠٠)) (٤).

---

١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٢) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٩٦ والصورة ٣١ .

٣) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٤) أنظر الرسوم : ٢٢ ، ١٥١ ، ١٥٢٣ .

ولنا بعض الملاحظات حول ما يحتويه النص المذكور من عبارات وكلمات :

١ـ تطوع بعمل هذه الابواب : تدل على أن الشخص الوارد بالنص هو الشخص المنشئ الذى أمر بعمل المدخل(١) .

٢ـ الابواب وما يليها : تعد هذه العبارة مهمة من الناحيتين الاثرية والتاريخية ،حيث أنها تحدد تاريخ معظم العناصر الاثرية الموجودة داخل مصلى الكنيسة، والمداخل المؤدية اليه ،لانها تحمل بطياتها معاصرة تلك العناصر لبعضها وعودتها الـــى دور معمارى واحد .

فعبارة (الابواب الاتية) تدل على مدخلنا (٢) ،ومدخل النساء المجاور له(٣). بينما عبارة (وما يليها) تدل على المدخلين الآخرين داخل المصلى وهما مدخل بيت الشهداء (٤) ، ومدخل بيت الخدمة(٥) . وربما تعدى مدلولها فشمل الطاقات ، وهي الطاقة الموجودة داخل غرفة بيت الشهداء (٦) ، والطاقة الواقعة الى الجانب الايسر لمدخل بيت الخدمة(٧) .

٣ـ أبو المحاســن احمد بن أبي سعد بن ... ـد الله : اسم الشخص المتطوع بأنشاء هذه المآثــر الفنية وكنيته ،ولكن مما يؤسف له أننا لم نهتد الى ذكر له في كتـــب التراجم والوفيات ، ليسلعدنا ذلك للافصاح عن تاريخ الآثار المذكورة .

وكتابة النــص نفــذت بصورة بارزة على أرضية غــائرة وتتصف بالمظاهر الفنية التالية :ـ

---

١) ناقشنا مثل هذه العبارة في دراسة سابقة لمحاريب الموصل (الجمعة : المرجـــع السابق ، ص ١٠٩ .
٢) أنظر الرسم ٣٨ رقم 18، ٦٢ .
٣) أنظر الرسم السابق رقم 19، ٦٤ .
٤) أنظر الرسم السابق رقم 31 ، ٦٦ .
٥) أنظر الرسم السابق رقم 28، ٦٨ .
٦) أنظر الرسم السابق علامة X ، ١١٠ـ ١١٢ .
٧) أنظر الرسم السابق رقم 33 ، ١١٣ .

١ـ الترويس المتميز بالضخامة في رؤوس بعض احرف التاء والهاء والياء والالف واللام الاولية والتشعير في نهاية بعضها كالالف الاولية (١) .

٢ـ قصر الحروف المنتصبة عن الحد المعتاد (٢) اذا ما قيست بحروف النصوص التي وردت على المداخل الأتابكية .

٣ـ التزيين الخطي بالعناصر النهائية التي كانت بعضها على هيئة مهاد لبعض الكلمات ، والبعض الآخر خارج من بعض الحروف (٣) .

٤ـ ضعف الخط بصورة عامة وبساطته اذا ما قارناه بالنصوص السابقة الواردة على جميع المداخل الأتابكية ، ويلاحظ ذلك في رسم معظم الحروف ، لا سيما العين في كلمة (تطوع) والدال في كلمة (هذه) والياء والهاء في كلمة (يليها) (٤) .

وضعف الخط وبساطته توحي بتدوينه في عصر انحسر فيه الجمال الفني لخط الثلث ، بالاضافة الى نقصان بعض الحروف في بعض الكلمات كنقصان حرف الميم في كلمتي (بعمل) و (احمد) (٥) .

ويوجد تحت الشريط الكتابي السابق وموازيا له أفريز من الزخارف المعمارية على أرضية مقعرة يتكون من مناطق متتابعة على هيئة الاقواس المدببة المطولة تتخلل كل منطقة زخارف نهائية على هيئة الأرابسك تشتمل على عناصر ذات قيعان كمثرية وأوراق ثلاثية صغيرة وأغصان متداخلة ذات براعم (٦)

وبعد الوصف والتقييم المنوه به للمدخل وتحليل عناصره الفنية ، نجد أنه لا يحمل تاريخا مدونا ، كما لم يتطرق اليه أحد ما عدا الدكتور يوسف حبي الذى أرجعه الى

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٢٤ ، ١٥٢٥ .

٢) أنظر الرسمين السابقين .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ ، ١٥٢٦ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ .

٥) أنظر الرسوم السابقة .

٦) أنظر الرسم : ١٢٦٢ والصورة ٣١ .

العهد الاتابكي وحدد ذلك في نهاية القرن الثالث عشر أو مطلع القرن الرابع عشر الميلادى[1] أى (نهاية القرن السابع أو مطلع القرن الثامن الهجريين) .

ولا نتمكن من الاخذ بهذا الرأى لوجود بعض التحفظات عليه :

أ . أن الكاتب أصبح عنده التباس بين العهد الاتابكي والعهد الايلخاني .فالعهد الاتابكي كما نعلم انتهى بسقوط الموصل على يد المغول سنة ٦٦٠ هـ حيث بدأ العهد الايلخاني وليس في نهاية القرن السابع الهجرى (القرن الثالث عشر الميلادى) أو مطلع القرن الثامن الهجرى (القرن الرابع عشر الميلادى) .

ب . عدم استناد الكاتب الى تاريخ محدد أو دراسة مقارنة لاثبات ما أورده .

وعلى هذا الاساس فنحن نسلك طريق الدراسة المقارنة لتحديد أقرب زمن يمكن ارجاع المدخل اليه :

١- العناصر المعمارية : أن شكل الكوابيل ذات الوجه المكون له تحدبات وتقعرات مختلفة الهيئات تمثل في كوابيل مداخل العهدين الاتابكي والايلخاني ، ولكن الكوابيل الاتابكية تميزت بزخرفتها[2] ، في حين كانت جميع الكوابيل الايلخانية صماء خالية من المعالم الزخرفية[3] . كما أن الصنوج الكأسية المتمثلة في عتبة المدخل كانت نادرة الشيوع في العهد الاتابكي ،في حين أصبحت من العناصر الهامة في العهد الايلخاني[4] .

وعلى هذا الاساس فان العناصر المعمارية في المدخل تخرجه من العهد الاتابكي وتضعه في العهد الايلخاني .

٢- النواحي الفنية : أن أفريز الزخارف المعمارية على شاكلة المقرنصات المتتابعة المتوجة بشريط كتابي[5] في المدخل كانت في مداخل العهد الاتابكي اكثر من

---

١) د . يوسف حبي : المرجع السابق ،ص ٧٢ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩- ٢٨٥ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٨٩- ٢٩٠،٢٩٤ - ٣٠٥ .

٤) أنظر الرسوم : ٦٠،٦٢،٦٦،٧٣،٨٠ .

٥) أنظر الرسوم : ١٢٦٢، ١٥٢٢، ١٥٢٣ .

الحال التي هي عليها في المداخل الايلخانية، وقد شغل كل مقرنص في العهد الاتابكي بورقة واحدة من الاوراق النخيلية ذات الانصال المقمرة[١] ، على حين شغل كل مقرنص في العهد الايلخاني بزخارف رشيقة من الارابسك ذات قطاع مسطح[٢] . نضيف الى ذلك كون الاقواس الثلاثية التي انبثقت من الافريز المقمر لاطار المدخل[٣] لم تظهر الا في العهد الايلخاني ، كما في أفريز محراب جامع الفخري[٤] ، وأفريز شباك جامع النبي جرجيس[٥] .

٣ـ اسلوب الخط : على الرغم من كتابة الشريط المتوج للمدخل بخط الثلث ، الا أن ضعفه وبساطته ـ كما مر بنا ـ وعدم التقيد بتلك الدقة التي تمثلت بنفس الخط في العهد الاتابكي تجعلنا نستبعد نسبته الى ذلك العهد ، ونرجح عودته الى العهد الايلخاني . ولما كان الخط يسير وفق طريقة ابن البواب التي بقيت سائدة في الموصل حتى نهاية الفترة الايلخانية الاولى أى حتى العقد الثاني من القرن الثامن الهجري، ثم استبدلت بعدها بطريقة المستعصمي[٦] لذا فمن المرجح وضع الخط ضمن هذه الفترة .

ونتيجة لهذه المقارنة نرجح عودة المدخل الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ـ ١٢٥٤ .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٦٢ ـ ١٢٦٦ .

٣) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .

٤) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .

٥) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

٦) تطرقنا الى طريقتي ابن البواب وياقوت المستعصمي في خط الثلث عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

٢ـ مدخـــل النســـــاء

ثبت المدخل المذكور في الحائط الجنوبي لمصلى الكنيسة الى اليسار من مدخــــل الرجال السابق[١] .

وهو عبارة عن عدة قطع من الرخام الأزرق مختلفة الاحجام شكلت على هيئة اطار شبه مربع طوله (٢٫٢٢ م) ، وعرضه (٢٫٣٤ م) ، وثخنه (١٩ سم) ، يحيط بفتحة مستطيلـــة (١٫٠٦ × ١٫٧٢ م) تعلوها عــتبة مصنجة[٢] . واحيطت الأجزاء العليا الخارجيـــة للاطار بشريط كتابي بالخط السرياني ، ثم توج كل ذلك بأفريز من الزخارف المعمارية[٣] .

والمدخل لم يسلم من آثار التشويه والقشط البادية على اجزائه الوسطى والسفلى بحيث غيرت كثيرا من معالمه الفنية ، ولا سيما الافاريز المنحوتة على الاطار .

فالجزء الأعظم من الاطار ـ ما عدا الاقسام العليا ـ تبدو أفاريز على النحو التالـي : أفريـــز على هيئة شريط كتابي ، يليه أفريز موجي يلازمـه اخدود رشيق . وعلى ارتفـــاع (٣٣ سم) من الارضية ينكســر هذا الأفريــز والاخدود الملازم له نحو الخارج علــــى شاكلة الزاوية القائمة التي يتخلل ركنها عنصر لوزى ، ويلي ذلك من الداخل أفريــــــز مسطح ، فآخــر على نفس الغرار لكنه ينخفض عنه قليلا (رسم ٦٤) .

أما الجزء الأعلى من الاطار الذى يحيط بالعتبة العليا من الخارج ، فهو الآخــــــر مشغول بافاريـــز واشرطة مختلفة القطاعـات والهيئات . يحيطه من الخارج شريط مـــن الكتابة السريانية على مهاد زخرفي تعد مكملة للكتابة المماثلة التي وجدناها من قبل علـــى اطار مدخل الرجال نصها : ((خبز مذبح الرب الذى منك . لكي هؤلاء بفرح معـــك واحفظهم بمراحمك من الشرير ...))[٤] .

---

١) أنظر الرسم : ٨ ٣ رقم 19 .

٢) أنظر الرسوم : ٦٤، ٦٥ .

٣) أنظرالرسوم : ٦٤، ١٢٦٤، ١٥٣١ـ ١٥٣٤ والصورة ٣٢ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٣١ ـ ١٥٣٤ والصورة ٣٢ . النص مترجم من قبل الدكتـــور يوسف حـبي (المرجع السابق ، ص ٧٢) . وعـدم وضوح العبارات تجعلنا نشك في سلامة الترجمة .

ويلي هذا الشريط أفريز موجي يلازمه اخدود رشيق يعد امتدادا مكملا للافريز المماثل الذي وجدناه على الأجزاء السفلى . وبعد ذلك يصادفنا افريز مسطح ،فآخر مقعر حتى نصل الحافة الداخلية للاطار فنجد افريزا مضلعا [١] . من المرجح أنه كان في بداية الأمر مستمرا نازلا الى أسفل الاطار ليحف بفتحة المدخل معتمدين في ذلك على مقارنته بمثيليه في اطار مدخل مسجد الامام ابراهيم [٢] ، واطار مدخل بيت الشهداء الشمالي [٣] والفرسي [٤] في كنيسة مارأشعيا ، ولكن التشويهات التي انتابت المدخل على مر الزمن ادت الى فقدانه وتحويله الى ما يشبه الافريز المسطح في الاقسام السفلى لاطار المدخل (رسم ٦٤) .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة الشكل (١٫٠٦ × ٠٫٤٠ م) تتكون من قطع رخامية مصنجة تكون صنجاتها على هيئة (سندانية) [٥] مغايرة لما لمسناه في صنجات عتبة مدخل الرجال السابق في الكنيسة المذكورة .

والجدير بالذكر أن هذه الصنجات شبيهة بصنجات عتبة مدخل جامع عمر الاسود من العهد الاتابكي [٦] . مما يوحي بأن شكل صنجات عتبة مدخلنا المذكور متأثرة بشكل صنجات ذلك المدخل .

ويتوسط واجهة عتبة المدخل عنصر لوزي بارز تشغله أوراق نباتية على مستويين ذات أنصال مدببة اتخذت شكل الصليب [٧] .

والميزة الفنية الجديرة بالملاحظة في هذه العتبة هي تصنيج سطحها السفلي بصنجات على نفس غرار صنجات الواجهة التي تطرقنا اليها ، ولكن الاختلاف يكمن في أن صنجات الواجهة مزدوجة ، تتكون من صفين من الصنجات ، بينما صنجات السطح

---

١) أنظر الرسوم : ٦٤ ،٢٠٣ .

٢) أنظر الرسوم: ١٩٥،٥٤ .

٣) أنظر الرسوم: ٢٠٦،٧٥ .

٤) أنظر الرسوم: ٢٠٧،٧٨،٧٧ .

٥) أنظر الرسم : ٦٤ والصورة ٣٢ .

٦) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .

٧) أنظر الرسم : ٦٤ والصورة ٣٢ .

السفلى منفردة لتكونها من صف واحد • وسبب ذلك يعود الى زيادة عرض واجهة العتبة عن عرض سطحها السفلى •

وتصنيج الوجه والسطح السفلي لعتبات المداخل نادر الشيوع في الموصل ، وفي معظم أنحاء العالم الاسلامي ، ماعدا مصر حيث نجد أن هذه الميزة من التصنيج تتجلى بأحسن مظاهرها ، وبكل تعقيداتها الفنية المميزة في بعض ـ العتبات المصنجة من العصـــر المملوكي [(١)] .

وللمدخل عتبة سفلى مستطيلة الشكل (١٧ر٠ × ٠٧ر١م) من المرجح أنها لا تعود الى عهد المدخل الأول ، وانما ادخلت اليه في عهود متأخرة نظرا لقلة عرضها عـــن عرض ثخن المدخل من ناحية ، واختلاف نوعية رخامها عن نوعية رخام بقية القطـــع المكونة لأطاره • اضف الى ذلك عدم انتظامها انتظاما تاما •

ويوجد في كل زاوية من زاويتي فتحة المدخل تحت كل طرف من طرفي العتبة العليا كابل تتكون واجهته من تقعرات وتحدبات وأخاديد أدت الى اتساعه تدريجيا من الأسفـل نحو الأعلى ، والكابل خال من أية معالم فنية وزخرفية [(٢)] وهذه الصفة تعد من أهـــم الصفات المميزة لكوابيل المداخل الأيلخانية في مدينة الموصل •

وبما أن الكابل الأيمن [(٣)] يختلف بعض الشيء في هيئته [(٤)] عن الكابل الأيســـر ، وعدم توفر الاتقان في جزئه السفلي الذى يتكون من قطعة مغايرة للقطعة التي تعلـوه المكونة لبقية أجزاء الكابل • لذا أرجح أن هذا الكابل كان قد فقد بعض أجزائه الســـفلى في عصور لاحقة ثم أكمل فيما بعد •

ويتوج المدخل أفريز من الزخارف المعمارية على أرضية مقعرة يتكون من مناطق معمارية متتالية تتخذ شكل المقرنصات أو الأقواس المدببة المطولة • ويشغل كل منطقة منهـــا زخارف نباتية تتكون من تفرع الأغصان واندماجها وتقاطعها ، ومن ورقة نخيلية وأنصافها [(٥)]

---

١) د • فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ص١٨ •

٢) أنظر الرسوم : ٦٤، ٢٩٤، ٢٩٥ •

٣) أنظر الرسوم : ٦٤، ٢٩٥ •

٤) أنظر الرسوم : ٦٤، ٢٩٤ •

٥) أنظر الرسم : ١٢٦٤ والصورة ٣٢ •

وهذا الافريـز بشكل مناطقه ونوعية زخارفها شبيه بذلك الافريز الذى وجدنـاه من قبل يتوج مدخل الرجال بنفس الكنيسة (١) ، وأن كانت زخارف المناطق هنا أقـل رشاقة وأكبر حجما وأكثر تباعـدا مع وجود اختلاف بسيط في نوعية العناصر .

ولما كان المدخل لا يحمل تاريخـا مدونا ـ فقد نسبه الدكتور يوسف حبي الـى العهد الاتابكي ، الا أنه لـم يـبين أدلتـه على ذلك ـ لذا سأحاول مناقشة الزمن الـذى يرقى اليه المدخل مستندا في ذلك على نقطتـين :

١ـ ورود عـبارات في النص المتوج لمدخل الرجال الواقع الى يمين مدخلنا هذا تشـير بصورة ضـمنية الى عـودة المدخلين الى فترة واحدة ، وقد ناقشت ذلك لدى تحليلي لمحتويات ذلك النص .

٢ـ ان الشريط الكتابي بالخط السرياني الذى كان يحيط بمدخل الرجال السابق نجـده هنا يتعدى ذلك المدخل ليسـتمر حول مدخلنا هذا وينتهي الى اليسار منه بحوالـى ٦٨ سم بعد ان تحول من الوضعية العمودية الى الوضعية الافقية . ونص ذلـك : ((خـبز مذبح الرب الذى منك . لكي هؤلاء بفرح معك واحفظهم بمراحمك مـن الشرير ... والاسافل . المجد لك . آمين)) (٢) .

لذا أرجح عودة هذا المدخل الى نفس فترة مدخل الرجال الواقع الى يمينه ، أى الى الفترة الأولى من العهد الايلخاني .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٦٢ والصورة ٣١ .

٢) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٣- مدخل بيت الشهداء

يتقدم المدخل المذكور غرفة بيت الشهداء في الكنيسة (١) ويتألف من قطع رخامية متعددة زرقاء اللون .

وهو عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢٫٧٢ م) وعرضه (١٫٩٨م) وثخنه (٠٫٢٤ م) ذو فتحة مستطيلة (١٫٩٣ × ٠٫٨٤ م) تعلوها عتبة مصنجة ، ويتوجها عقد منبطح ، ثم يتمركز كابل في كل ركن من ركنيها العلويين (٢) .

ونحت على الاطار أفاريز مختلفة الاشكال والقياسات والقطاعات تبدأ من الخارج على هيئة أفريز مدبب بارز يتجه شطفه من الجهة الداخلية يوازيه أخدود رشيق .

والملاحظ على هذا الافريز والاخدود الذى يوازيه هو انكسارهما نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٤٣ سم) من أرضية المدخل وبعدها ينحنيان ثم ينحدران بصورة رأسية مستقيمة الى الاسفل ،ثم ينكسران ثانية على شكل الزاوية القائمة نحو الداخل وينحنيان نحو الخارج وينتهيان في أرضية المدخل (٣) .

ويلي الافريز المذكور أفريز ثالث محدب نحو الداخل ومقعر نحو الخارج على هيئة اللسان يصعد الى الاعلى ويرتد نازلا بصورة رأسية نحو الاسفل .

والملاحظ في هذا الافريز هو انعطافه قبل أرضية المدخل بحوالي (٤٣ سم) نحو الخارج بوضعية قائمة متخذا شكلا بوقيا أو كأسيا رشيقا من الاسفل وشكل التقعرات المنكسرة من الاعلى (٤) .

ومثل هذا التشكيل الفني للافريز وجدناه من قبل في أفاريز مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية من العهد الاتابكي (٥) ، مما يوحي بوجود تأثيرات فنية متبادلة بخصوص التشكيلات الفنية المذكورة في هذه المداخل .

---

١) أنظر الرسم : ٣٨ رقم 31 .

٢) أنظر الرسوم : ٦٧،٦٦ .

٣) أنظر الرسوم : ١٩٧،٦٦ والصورة ٣٤ .

٤) أنظر الرسوم السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ٥٢،٤٢ .

ويستمر الاطار بعد الافاريز السابقة مسطحا حتى يصادفنا أفريز آخر مقعر ينحني من الاسفل بموازاة انحناء الافريز الاول حتى يلامس أرضية المدخل ، ثم ينكسر نحو الداخل بصورة أفقية الى أن يحاذي فتحة المدخل وبعدها ينكسر ثانية ليحيط الفتحة المذكورة (١) . ومثل هذه الانحناءات والتكوينات الفنية لم تصادفنا ،الا في مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا (٢) .

ولم تنته انحناءات وانكسارات هذا الافريز عند هذا الحد ،وانما تنكسر وتنحني من الاعلى وفي المناطق المجاورة للعقد المنبطح على هيئة تقعرات وتحدبات ويستمر بعد ذلك الافريز موازيا ومحددا للعقد من الاعلى .وفي الوسط مباشرة ينحني على هيئة الاقواس المفصصة الثلاثية المزدوجة (٣) . وهذه الهيئة والتكوين للافريز وجدناها من قبل في الافريز الداخلي لاطار مدخل الرجال في الكنيسة ذاتها (٤) .

واذا تناولنا العتبة العليا للمدخل نجدها مستطيلة الشكل (٤٨ر٠×٨٤ر٠م) تتألف من أربع قطع مصنجة بصنوج كأسية (٥) . وهذا الشكل من الصنجات اصبح الشكل المألوف والاكثر شيوعا في العهد الايلخاني بالموصل (٦) .

كما تمتاز هذه العتبة بوجود دلايتين في سطحها السفلي لا زالت آثارهما بادية للعيان وقد بترتا عمدا ، وذلك لاعاقتهما للدخول والخروج بعد انطمار المدخل بحدود (٢٥ سم) داخل الارضية (٧) .

والملاحظ على الدلايات أنها كانت أكثر شيوعا في العهد الاتابكي ، مما كان عليه الحال في العهد الايلخاني . ومن الامثلة الاتابكية على ذلك دلايات مدخل مدفن

---

١) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٢) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

٣) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٤) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .

٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٦) أنظر الرسوم : ٦٠ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ .

٧) أنظر الرسم ٦٦ ،والصورة ٣٤ .

مـزار الامام عـون الدين (١) ،ومدخل كنيسة المارحود يني (٢) ،ومدخل مسجد الرحماني (٣) بالموصل ٠

ويعلو العتبة عـقد منطح مصنـج مؤلف من خمس قطع مصنجة تتكون كل منها مـــن اطراف مستقيمة بصورة عمودية تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية لدى ملامستها لافاريـــز الاطار من الاعلى ،ثم تستعيد وضعها العمودي لتنتهي في أعلى الاطـــــار (رسم ٦٦) ٠ وبهذا تكون تعشيق هذه الصنجات مـشابهة الى حد كبير لما لمـــــناه قبل ذلك في صنجات العقود المماثلة في معظم المداخل الاتابكية (٤) .

ولهذا العقد صفـة فنية أخرى وهي وجـود سبعة ثقـوب دائرية في أسفل واجهتـه تجتمـع فوقها أطراف الصنجات المتجاورة بحيث باتت كل صنجة على هيئة شبه كأسـية (٥). وهذه الثقوب من حيث الشكل والموضع وجدناها من قبل على بعض المداخل الاتابكيـة ٠ كما في مدخل مدفن مزار الامام عـون الدين (٦) ،وكنيسة المارحود يني (٧) ، وجامـــع عمـر الاسـود (٨) .

أما العتبة السفلى للمدخل فلا وجود لها وربما فقدت نتيجة تقادم الزمن وردم أرضيـة المصلى وارتفاعـه في العصور اللاحقـة ٠

ويقع في كل ركن من ركني فتحـة المدخل من الاعلى كابل تتألف واجهته من عـــدة أفاريـز ذات قطاعـات مقعرة ومحدبة وغـائرة ومسطحة مهدت لاتساع عرض الكابـــل التدريجـي من الاسفل نحو الاعلى (٩) .

---

١) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤ ،١٥ ٠

٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٦ ،١٨ ٠

٣) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ،صورة ١٢ ٠

٤) أنظر الرسوم : ٤٠ ،٤٢ ،٤٤ ،٤٦ ،٤٨ ٠

٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ ٠

٦) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤ ،١٥ ٠

٧) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٦ ،١٨ ٠

٨) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ ٠

٩) أنظر الرسوم : ٦٦ ،٢٩٩ والصورة ٣٤ ٠

والملاحظ في هذه الكوابيل أنها صماء خالية من المعالم الزخرفية شأنها في ذلك شأن بقية الكوابيل الايلخانية في المدينة(١) .

والمدخل على العموم خال من المعالم الزخرفية والكتابية ،ولا يحمل تاريخا مدونا ، ولكننا نرجح عودته الى فترة مدخلي الرجال والنساء اللذين تطرقنا اليهما في نفس الكنيسة ،أي الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، استنادا الى محتويات النص الوارد على مدخل الرجال في الكنيسة ذاتها وهو يشير ضمنا الى عودة جميع مداخل مصلى الكنيسة الى فترة واحدة كما مر بنا ،يضاف الى ذلك وجود بعض المميزات الفنية بين هذا المدخل وبين مدخل الرجال الآنف الذكر وقد تطرقنا اليها في مكانها من البحث .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ـ ٣٠٥ .

٤- مدخل بيت الخدمة

يقع المدخل في الحائط الشرقي من مصلى الكنيسة المؤدي الى غرفة بيت الخدمة [١] .

وهو عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢,٤٧م) ،وعرضه (١,٦٥م) وثخنه (٢١سم) ،يحف بفتحة مستطيلة (١,٩٥ × ٠,٩٦م) تعلوها عتبة مصنجة ،ويتمركز في ركنيها العلويين كابلان [٢] .

والمدخل على الرغم من احتفاظه بكثير من أجزائه الأصلية،الا أنه نتيجة لتقادم الزمن والترميمات المتعاقبة فقد بعض تلك الأجزاء ،وأدخلت عليه أجزاء حديثة محلها ،بالاضافة الى انطمار جزء من قسمه العلوي داخل سطح الغرفة الذي يؤدي اليها المدخل .

والقسم الأعظم من اطار المدخل المجاور للعتبة العليا والفتحة يتكون من أفاريز متعددة الهيئات والقياسات والقطاعات من مسطحة وغائرة ومحدبة بارزة ومقعرة. أهمها أفريز موجي يتوسط سطح الاطار تقريبا يوازيه أخدود ضيق يتميز بانكساره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٧٦ سم) من الأرضية . وبعد أن يستمر الاطار بصورة مستقيمة يصادفنا أفريز داخلي مقعر يحيط بجوانب فتحة الباب ، ثم يتعداها فيشمل العتبة العليا أيضا (رسم ٦٨) . وهذه ميزة لم نلاحظها الا في العهد الأيلخاني ، كما هو الحال في مدخل الرجال في نفس الكنيسة (رسم ٦٢) ، والمدخل الشمالي لبيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا (رسم ٧٥) ،ومدخل الرجال في هيكل مارايشوعياب في الكنيسة ذاتها (رسم ٨٠) .

وعلى الرغم من وجود الأفاريز المقعرة في المداخل الأتابكية[٣]،الا أنها كانت تحيط بالفتحة فقط ولا تتجاوزها الى العتبة [٤] .

والملاحظ على أفريز المدخل هو وجود التشويهات والقشط على بعضها وكذلك محاولة تغيير شكل البعض الآخر .

---

١) أنظر الرسم: ٣٨ رقم 28.

٢) أنظر الرسم : ٦٨ ، ٦٩ والصورة ٣٥ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .

وفي نفس الوقت أشـك في عودة القطعة الرخامية الواقعة تحت الكابل في الجهة اليمنى، وكذلك نظيرتها في الجهة المقابلة الى عصر المدخل الأول . وذلك لاختلاف نوعية رخامهما عن نوعيـة رخام القطع الأصلية ،بالاضافة الى أن دقة نحت الافاريز عليهما لم تبلغ الدقـة التي لاحظناها في بقية القطع . وأعـتقد أن سبب اضافتهما الى المدخل هو محاولـــة لزيادة ارتفاعـه بعد أن فقد بعض أجزائه السفلى ، كما رجحنا آنـفا .

والعتبة العليا للمدخل مستطيلة الشكل (٣٢ × ٩٦ سم) مكونة من ثلاث قطع مصنجـة بصنوج هندسية على هيئة نجـيمات رباعـية تحصر بينها نجيمات أخرى ثمانية(١) . وهـذا النوع من الصنوج النجمية نادر الشيوع في الموصل سواء أكان ذلك في العهد الاتابكـي أم في العهد الايلخاني ،ولم يصلنا منها غير مثال واحد تمثل على عتبة مدخل الرجال في هيكل ماريوحـنان في كنيسة مارأشعيا (٢) .

والهيئة الحالية للعتبة لا تدل على وضعها السليم ، نتيجة تداعـي صنجاتها وتفكـك بعـض أجزائها ، بحيث أدى ذلك الى وضع قطعة حديد حديثة في أسفلها لتعمل عـلى ترابطـها .

أما العتبة السفلى للمدخل فلم يكن وضعها بأحسن من سابقتها . اذ فقدت أقسامهـا الوسطى التي عـوضت بكتل جصية علـتها عـتبة حديثة ،ولم يبق من الأجزاء الأصليـــة سوى بعض القطع التي تقع تحت أرجل الأطار من الجانبين .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة المدخل تحت أرجل العتبة العليا كابل أصم خال من المعالم الزخرفية . وهي مـيزة تمثلت في الكوابيل الايلخانية فقط(٣) ، لان الكوابيـل الاتابكية كانت جميعـها مزخرفـة(٤) . والكابل هنا كغيره من كوابيل المداخل قاطبـــة تتكون واجهتـه الداخلية من تقعـرات واخاديد وتحدبات مختلفة المقاييس .

---

١) أنظر الرسم : ٦٨ والصورة ٣٥ .

٢) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٩٤ _ ٣٠٥ .

٤) أنظر الرسوم : ٢٧٩ _ ٢٨٥ .

وعلى الرغم من عـدم وجود نصوص كتابية تفصح عن تاريخ المدخل ،الا أننا رجحنـا عـودته الى الفترة الاولى من العـهد الايلخاني ، وهي نفس الفترة التي تنسب اليهـا بقية مداخل الكنيسة السابقة .

وقد استندنا في ذلك الى مدلول النـص المتوج لمدخل الرجال الذى يوحى بعودة جميع مداخل مصلى الكنيسة الى عهد ودور معمارى واحد ،كما ذكرنا عند مناقشتنا لذلك النـص . هذا علاوة على ان النواحي الفنية والمعمارية في المدخل توحي بعودته الـى ذلك العـهد كما مر بنا .

الثاني عشر / مداخل كنيسة مارأشعيا (١)

١- مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان

يقع المدخل في الحائط الغربي لمصلى الهيكل المذكور (٢) . ويتألف من عشرات القطع الرخامية التي دب التلف الى معظمها لا سيما ما وقع منها في اقسام المدخل العليا .

ويمتاز بالضخامة وكبر الحجم ، حيث يتكون من اطار مستطيل طوله (٢٥ر٣م) وعرضه (٠٣ر٣م) وثخنه (٣٠ر٠ م) يحف بفتحة مستطيلة تعلوها عتبة وصنجة متوجة بعقد منبطح (٣) .

وللاطار عدة أفاريز مختلفة الهيئات والمواضع أهمها ذلك الافريز الذى يتوسط سطح الاطار تقريبا متخذا هيئة تقعر بسيط يلازمه اخدود رشيق . ويمتاز بانكساره نحو الخارج على شاكلة الزاوية القائمة ، ثم ينتهي بعنصر غريب شبيه بالكف كونته بعض التجاويف والتقعرات المختلفة .

ويلي ذلك أفريز آخر من نوع الافاريز الموجية يحاذيه اخدود بسيط يبدأ من الطرف الايسر للاطار بوضعية أفقية نحو الداخل ، ثم ينكسر نحو الاسفل بصورة عمودية من تحت الافريز الاول . وبعدئذ ينعطف مرة بصورة أفقية ، وأخرى بصورة عمودية نحو

---

١) كانت كنيسة مارأشعيا في بداية الامر على هيئة دير اسس في الفترة (٥٧٠ - ٥٨١م) باسم دير (مارايشوعياب) ، وأصبح فيما بعد كاتدرائية للموصل ، ومركزا لرئيس أساقفتها النسطورى . (الاب فرج رحو : ايشوعياب برقوسرى وكنائسه ، الموصل ١٩٧١م ، ص ٩ ، ١١ - ١٢) .

وجدد البناء عدة مرات من تأسيس الدير وفي الفترات اللاحقة ضمت اليه ثلاثة هياكل كانت بالاصل تمثل كنائس هي : هيكل ماريوحنان ، وهيكل ماركوركيس ، وهيكل مارقرياقوس . (رحو : المرجع السابق ، ص ١٧) . واصبح يطلق على البناء وملحقاته في الوقت الحاضر اسم كنيسة مارأشعيا .

والكنيسة لا زالت تحتفظ بكثير من مخلفاتها الاثرية من معمارية وفنية منها : خمسة مداخل وطاقة وشباكين وعمود في هيكل ماريوحنان ، بالاضافة الى مدخل ودعائم وبقايا أزر رخامية مطعمة معظمها ان لم يكن جميعها يعود الى العهد الايلخاني . وقد تناولنا هذه المخلفات الاثرية كلا في حينها خلال البحث .

٢) أنظر الرسم : ٣٩ رقم 22 .

٣) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٧١ والصور : ٣٦ ، ٣٧ .

الأعلى بموازاة الافريز السابق • ولدى وصوله اعلى عقد المدخل ينكسر افقيا نحو اليمين ،وهكذا يستمر الافريز على الجهة اليمنى المقابلة بانكساره وانعطافه بوضعيات عمودية وأخرى أفقية على نفس الغرار الذي لاحظناه في الجهة الاولى • ولكن بفارق واحد وهو أن الافريز يرتفع عن الارضية في الجهة اليسرى بمقدار (٦٠ سم) ،في حين يرتفع في الجهة المقابلة بمقدار (٣٥ سم) (١) •

والافريز المذكور لم يتوقف عند الطرف الأيمن لاطار المدخل بل يتعداه الى الحائط الشمالي لغرفة بيت الخدمة المجاورة ليحيط بالشباك الذي ثبت فيها ، وكذلك باطار المدخل المجاور له من الجهة اليمنى (٢) • وبهذا أصبح للافريز أهمية أثرية وتاريخية كبيرة ، لأنه يدلل على عودة هذا المدخل وشباك ومدخل بيت الخدمة المجاورين الى عهد معماري واحد •

ولم تنته أفاريز اطار المدخل عند هذا الحد ،بل يوجد عليه أفريز مقعر ثالث يحف بفتحة الباب ويتجاورها ليشمل العتبة العليا والعقد الذي يتوجها أيضا • ولكنه على واجهة العقد ينكسر وينحني بصورة فنية عدة مرات مكونا ثلاث دلايات بارزة (٣) لم نعهدها في المداخل السابقة •

والذي لاحظناه على الافريز المذكور أنه ينتهي في أرضية المدخل بصورة مباشرة مما جعلني أشك بانتهائه على هذه الشاكلة منذ البداية ،لذا عمدت الى حفر تلك الارضية وتتبع الافريز الى عمق (٢٥ سم)،وهو مقدار ثخن وارتفاع العتبة السفلى فاستبان لي تلف الافريز في جهاته السفلى ،بحيث تعذر على رسم الشكل النهائي له ، وان كنت أرجح أنه كان ينتهي من كل جانب بعنصر مقرنص شأنه في ذلك شأن معظم الافاريز المماثلة في المداخل الأخرى • وقد تبين لي وجود عتبتين نتيجة للحفر الذي قمت به احداهما تعلو الأخرى ويفصل بينهما كتل جصية على ارتفاع (٤ سم) • كما اتضح لي أن العتبة الواقعة في الأسفل هي التي تمثل عتبة المدخل

---

١) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٢١٠ •

٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٣٩ ، ٧٥ •

٣) أنظر الرسم : ٧٠ والصور : ٣٦ ، ٣٧ • هذا وتطرقنا الى الدلايات المزينة لواجهات العقود عند دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٥ ، ٧٦ •

الأصلية ،وذلك لأن أبعادها تتفق مع أبعاد الاطار حيث يبلغ طولها (١م) وهو مساو لعرض الفتحة ، كما أن عرضها مساو لثخن الاطار وهو (٣٠ سم) . أما العتبة الثانية فمما لا شك فيه أنها استحدثت بعد أن ارتفعت أرضية المدخل في العصور التالية. ومما يدل على حداثتها هو وضعها بين ارجل الاطار بحيث عملت على حجب قسم من افريزه الداخلي وهذا غير مقبول من الناحية الفنية والمعمارية . كما أن نوعية رخامها تختلف عن نوعية رخام القطع الأصلية للمدخل . وبالاضافة الى هذا وذاك فان عرضها البالغ (٢٤ سم) ينقص بمقدار (٦ سم) عن مقدار ثخن الأطار ،والمفروض ان يتساوى مقدار عرض العتبة مع مقدار ثخن الأطار في الحالات الطبيعية .

أما العتبة العليا للمدخل فهي مستطيلة الشكل (١× ٨٥ر٠م) تتكون من ثلاث قطع مصنجة بصنوج من النجيمات الرباعية والثمانية[١] التي وجدناها سابقا في عتبة مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا[٢] ،وان كانت هنا اكثر عددا وأدق عملا .

ويعلو هذه العتبة عقد منطح تميزت حافته السفلى بتعرجاتها نتيجة التقعرات والتحدبات الموجودة في اسفل العقد ،ويتوسط هذه الحافة ورقة ثلاثية الأنصال[٣] .

وللمدخل كابلان يقع كل كابل في زاوية من زاويتي فتحته من الأعلى . ويمتاز بحافته المتعرجة نتيجة الأفاريز المختلفة التي نحتت على واجهته الداخلية ،وكذلك امتاز الكابل بخلوه من الزخارف[٤] التي تعد أهم ميزة لكوابيل المداخل الأيلخانية .

وبعد فالمدخل لا يتضمن نصا يفصح عن تاريخه،ولهذا توجب علينا التحرى عن عهده بواسطة الدراسة المقارنة .

فالعناصر المعمارية المكونة للمدخل كالأطار والعتبة والعقد والكوابيل خلت جميعها من الكتابات والزخارف، وهي ناحية امتازت بها معظم المداخل الأيلخانية[٥] باستثناء

---

١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٢) أنظر الرسم : ٦٨ والصورة ٣٥ .

٣) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

٤) أنظر نفس الرسم والصورة .

٥) أنظر الرسوم : ٥٨،٦٦،٦٨،٧٢،٧٣،٧٨،٨٠ .

أمثلة قليلة منها (١) ، بعكس المداخل الأتابكية التي كانت جميعها تزخر بمثل تلك الزخارف والكتابات (٢) .

ومن ناحية أخرى وجدنا أن الافريز الموجي لاطار المدخل الذى يمتداه الى شباك ومدخل الغرفة المجاورة يماثل تماما من حيث خصائصه الفنية وانكساراته وانعطافات ذلك الافريز الكائن على اطار محراب بنجة علي من العهد الايلخاني (٦٨٦ هـ) (٣). كذلك فان الصنجات النجمية في العتبة العليا وجدناها تماثل صنجات عتبة مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (٤) (المنسوب الى الفترة الايلخانية الأولى) .وبالنسبة للتعرجات والتسننات الموجودة في الحافة السفلى للعقد وجدناها في عقود مداخل أتابكية من منتصف القرن السابع الهجرى ،كما في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ،ومدخل جامع الامام الباهر المعاصر له . هذا بالاضافة الى وجودها في عقد مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا نفسها ، وشباك جامع النبي جرجيس من العهد الايلخاني (٥) .

ونتيجة لما تقدم يتضح لنا أن معظم المميزات والعناصر الفنية والمعمارية في المدخل تماثل ما هو موجود في مداخل وشبابيك أيلخانية ترجع الى الفترة الايلخانية الأولى ، لذا أرجح نسبة المدخل الى تلك الفترة .

---

١) أنظر الرسوم : ٦٠، ٥٦، ٧٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٥٢ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٠، ٧٢، ٨٥ .

٤) أنظر الرسوم : ٧٠، ٦٨ .

٥) أنظر الرسوم : ٧٠، ٤٢، ٤٨، ٧٥، ١٠٤ .

٢ ـ مدخل بيت الخدمة

يقع المدخل في الجانب الأيمن للجدار الشمالي من غرفة بيت الخدمة في الكنيسة المذكورة(١) . ويعد من المداخل التي تدرس وتنشر لأول مرة .

وهو في حالة غير جيدة نتيجة تقادم الزمن والاهمال بحيث فقد كثيرا من أجزائه العليا التي حلت محلها الكتل الجصية الحديثة . كما أن الأجزاء السفلى قد انطمرت داخل الأرضية بحوالي (٣٧ سم) ، في حين نرى أجزاءا أخرى قد ارتبكت ووضعت في غير أماكنها .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله (٣٫٦٦ م) ، وعرضه (١٫٧٩ م) نحت عليه أفريزان مختلفان احدهما خارجي والآخر داخلي . فالافريز الخارجي يتخذ هيئة الافاريز الموجية(٢) يجاوره اخدود على شاكلة الزاوية الحادة . ويعد مكملا لذلك الافريز المماثل الذى وجدناه من قبل دائرا على اطار مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان في نفس الكنيسة .

والافريز المذكور يبدأ بوضعية أفقية على ارتفاع (٨٥ سم) من أرضية المدخل ، وبعدها ينكسر بوضعية عمودية نحو الأعلى وقبيل وصوله سطح الغرفة بحوالي (٣٩سم) ينعطف نحو الداخل بصورة أفقية ، ثم ينقطع فجأة لفقدان معظم الأجزاء العليا للمدخل . وبعد ذلك يطالعنا في الجهة اليمنى ، وينعطف نحو الخارج ليتحول من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية على ارتفاع (١٫٤١ م) .

والى الأسفل من ذلك الافريز نشاهد بقايا أفريز مماثل يمتد بصورة عمودية . وتعد هذه وضعية شاذة بسبب انكسار الافريز السابق الذى يعلوه نحو الخارج مما يؤكد انتهاءه ونظرا لهذه الوضعية غير الطبيعية من جهة . ولانكسار الافريز الذى يعلوه على ارتفاع لا يتناسب مع ارتفاعه في الجهة المقابلة ، لذا نرجح أن القطع الرخامية السفلى من الافريز لم تكن في موضعها الأصلي ، وانما كانت في البداية في الاقسام العليا من الاطار مكملة للافريز العلوى ، لان ذلك سيعيد الانسجام الى الافريز ويعمل على

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم 23 .

٢) الافريز الموجي هو الافريز الذى يتكون من تقعر يصعد تدريجيا نحو الأعلى ، ثم يرتد متحدبا نحو الأسفل على شاكلة الموج .

هبوطه الى الأسفل بحيث يكون على ارتفاع مقبول من الأرضية يتناسب وارتفاعه في الجهة المقابلة ، ويقضي على حالته الشاذة من جهة أخرى (١) .

أما الافريز الداخلي للاطار فهو مقعر الهيئة ويحف بالفتحة والاقسام العليا من المدخل . ويلاحظ عليه أنه ينحني في الزاوية العليا من جهة اليسار نحو الداخل ، ثم يرتد منكسرا نحو الخارج والأعلى ، وينعطف بعدها على هيئة الزاوية الحادة ليصبح بوضعية أفقية بموازاة الافريز الخارجي ، ثم ينقطع عند هذا الحد وذلك لفقدان معظم أجزائه العلوية والاستعاضة عنها بكتل جصية (٢) .

وانحناء وانعطاف الافريز على النحو الذي بيناه حوله الى ما يشبه القوس المقصوص . ذلك القوس الذي يعد أهم المميزات الفنية والمعمارية التي ظهرت في نهاية العهد الأتابكي (٣) ، ولكنها تجلت في مداخل العهد الايلخاني (٤) ، وتعدتها الى المحاريب (٥) والشبابيك (٦) .

والذي استرعى انتباهي في هذا الافريز أنه ينتهي في الأرضية بصورة رأسية تنم على نقصانه ، كما ان العتبة السفلى تتألف من قطعتين من الرخام غير منتظمتين لا تنسجمان مع بقية القطع المكونة للمدخل ، بحيث دفعني كل ذلك الى حفر الأرضية لتتبع نهاية الافريز والبحث عن العتبة الأصلية . ولما بلغ الحفر مقدار (٣٥ سم) عثرت على المقرنص الصغير الذي يدلل على نهاية الافريز من كل جانب ، كما ظهرت العتبة السفلى الأصلية التي تنسجم مع المدخل من ناحية القياسات ومستوى العمل الفني ، ويفصلها عن العتبة الحديثة التي تعلوها كتل من الجص ثخنها (٢١سم) (رسم ٧٢) .

ونحت على الزاوية العليا من الاطار في الناحية اليسرى بين الافريزين الخارجي

---

١) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٣٩ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقين .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ والصور : ١٤ـ ١٦ ، ١٨ .

٤) أنظر الرسوم : ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ .

٥) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٩ والصور : ٤٧ ، ٥١ .

٦) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

والداخلي صليب ذو قاعدة ثلاثية شغلت بمقرنصات منشورية ، ينتهي رأسه من الأعلى بهيئة هلالية (١)

وللمدخل فتحة مستطيلة ارتفاعها الحالي (٢٫٥٢م)، بينما بلغ الارتفاع الحقيقي لها بعد الحفر (٢٫٨٧م) . أما عرضها فهو (٠٫٧٦م) .وقد تمركز في كل ركن من ركنيهـا كابل أصم غير مزخرف ذو حافة متعرجة (٢) . ويعد ذلك من أهم مميزات الكوابيـل الايلخانية (٣) .

أما العتبة العليا الحالية للمدخل فهي عبارة عن قطعة رخامية واحدة طولها (٧٢ سم) ، وعرضها (٣٦ سم) حفرت عليها صنجات كأسية . وأنا لا اعتقد أن القطعة المذكورة تمثل عتبة المدخل الاصلية لعدة أسباب منها :

أن طول القطعة ينقص بمقدار (٤ سم) عن طول الموضع الاصلي للعتبة الذى تشغله القطعة حاليا . كما أن القطعة ذاتها ثبتت بوضع غير صحيح ، بحيث أصبحت صنجاتها في وضع أفقي ، وهذا غير مقبول فنيا لان الصنجات يجب ان تكون في جميع الحـالات بوضع عمودى معتدل . وحتى لو حاولنا اعادة القطعة الى وضعها العمودى المعتدل فـان ذلك سيولد فراغا واسعا ،وسيؤدى الى اصطدامها ببقايا صنجات مثبتة في الجهة اليسرى لاطار المدخل من الداخل من المرجح انها كانت تمثل أجزاءا من العتبة الاصلية ، وارتباك وضعها الحالي كان نتيجة للترميمات المتأخرة ، لانه من المفروض أن تكون في موضعها الطبيعي ، وهو التجويف الآنف الذكر الذى يعلو الكوابيـل (٤) . وبالاضافة الى هذا وذاك نلاحظ اختلاف نوعية رخام القطعة السابقة التي تتخلـل تجويف العتبة عن نوعية الرخام الماثلة في بقية القطع المكونة للمدخل .

ونلاحظ من ناحية أخرى وجود فراغ آخر فوق العتبة العليا من المرجح انه يدل على موضع العقد المنبطح الذى كان يعلوها ، كما أرجح في نفس الوقت أن الواجهة الاصلية لذلك العقد كانت مزينة بدلايات شبيهة تماما بتلك الدلايات المفصصة التي وجدناهـا

---

١) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٣٩ .

٢) أنظر نفس الرسم والصورة .

٣) أنظر الرسوم : ٢٩٤ـ ٣٠٨ .

٤) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٣٩ .

على واجهة مدخل الرجال السابق في الكنيسة نفسها[١] . ودليلنا على ذلك هو وجود قطعتين من نفس نوعية رخام المدخل منحوت عليهما دلايات على نفس الفرار الذى ذكرناه .

وهكذا حاولنا من خلال دراستنا لهذا المدخل ان نرسم له الصورة الحقيقة التي كان عليها في الأصل على أسس منطقية مقنعة قدر الامكان .

والمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، ومع هذا كنا قد رجحنا عودته الى نفس الفترة المعمارية التي يعود اليها مدخل الرجال الآنف الذكر في الكنيسة لدى دراسته ، وهي الفترة الأولى من العهد الأيلخاني ، وذلك لأن الأفريز الموجي الدائر على اطار ذلك المدخل يستمر بدون انقطاع حول الشباك المجاور وينعداه بعدئذ ليصبح الأفريز الخارجي لاطار المدخل الذى نحن بصدد دراسته[٢] . كما ان النواحي الفنية والمعمارية تؤكد هي الأخرى ترجيح نسبته الى العهد الأيلخاني كما مر بنا .

---

٢) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٧٢ .

٣ـ المدخل الجنوبي لهيكل ماريوحنان

يقع المدخل في الحائط الجنوبي لهيكل ماريوحنان في الكنيسة المذكورة(١) . ومما يجدر التنويه به انه ينشر ويدرس لأول مرة . اذ لم تتناوله اقلام الباحثين من قبل .

ويتكون من عشرات القطع من الرخام الأسمر الداكن . ويمتاز بالضخامة وكبر الحجم حيث يتكون من اطار مستطيل ارتفاعه (٢٤ر٣م) وعرضه (٣م) ، وثخنه (٢٤ سم)(٢) .

وللأطار أفريزان : خارجي وداخلي . فالافريز الخارجي من نوع الافاريز الموجية يمتد بوضعية أفقية في منتصف الأطار على ارتفاع (٦٨ سم) من الأرضية . ثم سرعان ما ينكسر نحو الأعلى بوضعية عمودية . وقبيل نهاية الأطار من الأعلى بحوالي (٥ سم) ينكسر مرة اخرى متخذا وضعية أفقية وبعدها ينعطف نحو الأسفل في الجانب الثاني من الأطار لينتهي بنفس الشاكلة وعلى نفس الارتفاع الذي لاحظناه عند بدايته في الجانب الأول(٣) .

أما الافريز الداخلي للأطار فهو من نوع الافاريز المقعرة ويحف بحافة فتحة المدخل ويتجاوزها ليشمل العتبة والعقد المنبطح المتوج لها(٤) . وعلى الرغم من وجود مثل هذا الافريز في المداخل الاتابكية الا أنه كان يحف بالفتحة فقط(٥) . بينما تجاوزه الفتحة الى العتبة العليا في بعض الحالات(٦) ، وكذلك العقد المنبطح في حالات أخرى(٧) ، فلم نعهده الا في المداخل الايلخانية .

والملاحظ على الافريز أنه قبيل وصوله أعلى الاطار بحدود (٨ سم) ينحني قليلا نحو الداخل ، ثم يرتد نحو الخارج والاعلى وبعدها ينعطف على هيئة الزاوية الحادة ويمتد موازيا للحافة العليا من العقد . والانحناءات والانعطافات المذكورة حولت الافريز الى

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم 21 .

٢) أنظر الرسوم : ٧٤،٧٣ والصورة ٤٠ .

٣) أنظر الرسوم : ٢٠٩،٧٣ والصورة ٤٠ .

٤) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ٤٢،٤٤،٤٦،٤٨،٥٠،٥ .

٦) أنظر الرسوم : ٦٢،٦٤،٦٨ .

٧) أنظر الرسوم : ٥٨،٦٠،٧٢،٧٣ .

ما يشبه القوس المقصص المفصوص[١] شأنه في ذلك شأن الافريز المائل الذى رأيناه في مدخل بيت الخدمة[٢] . كما أن الافريز نفسه ينتهي من الاسفل في كل جانب بعنصر لوزى اولساني (رسم ٧٣) يقوم مقام العنصر المقرنص الذى كانت تنتهي به بعض الافاريز المائلة في المداخل الاتابكية والايلخانية[٣] .

ويعلو الفتحة عتبة مستطيلة (١٨ر١ × ٤٣ر٠م) مكونة من ثلاث قطع مصنجة بصنجات كأسية (رسم ٧٣) . وهي من أهم الاشكال التي شاعت في العهد الايلخاني واصبحت من مميزاته الفنية المميزة[٤] .

ويتوج العتبة المذكورة عقد منبطح مكون من صنوج هندسية تتخذ اطرافها هيئات الخطوط المستقيمة والمنكسرة ، وهي من أهم الاشكال التي استخدمت في العقود المماثلة في المداخل الاتابكية[٥] والايلخانية على حد سواء[٦] .

ويوجد في الحافة السفلى للعقد سبعة ثقوب شبه دائرية[٧] . وتماثل هذه الثقوب من حيث الهيئة والموضع تلك الثقوب التي وجدناها في بعض حافات العقود المنبطحة في مداخل العهد الاتابكي[٨] ، ومداخل العهد الايلخاني (رسم ٦٦) .

وللمدخل كابلان يتمركز كل منهما في زاوية من زاويتي الفتحة من الاعلى ترتكز عليهما العتبة . ويمتاز كل كابل بحافته المتدرجة نتيجة الافاريز المختلفة القطاعات التي نحتت على واجهته الداخلية ، وخلا من أية معالم زخرفية[٩] . ويعد ذلك من أهم

---

١) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

٢) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤، ٥٢، ٥٨، ٦٠ .

٤) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦٢، ٦٦، ٨٠ .

٥) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨ .

٦) أنظر الرسوم : ٥٨، ٦٦، ٧٠، ٧٥ .

٧) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

٨) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٦، ٥٠ .

٩) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

المميزات الفنية للكوابيل الايلخانية(١) .

أما العتبة السفلى للمدخل فعلى الرغم من تطابق قياساتها مع قياسات الاطار من الاسفل ، الا أننا نستبعد عودتها الى نفس الدور المعمارى للمدخل ، لان نوعية رخامها يختلف عن نوعية رخام بقية القطع المكونة له وربما اضيفت هذه العتبة بعد فقدان عتبته الاصلية فيما بعد .

والمدخل لا يتضمن نصوصا تفصح عن عهده ، وان كانت جميع الدلائل من معمارية وفنية تشير الى عودته الى الفترة الايلخانية ولعل أهمها خلو جميع عناصره من الوحدات الزخرفية والكتابية بعكس مداخل الفترة الاتابكية التي كانت زاخرة بالكتابات والزخارف المختلفة(٢) . كما ان تجاوز الافريز المقعر الداخلي للاطار حدود الفتحة الى العتبة العليا والعقد المتوج لها ، وتحوله الى ما يشبه الاقواس المقصوصة في أعلى ذلك العقد . كلها ميزات لم نعهدها الا في العهد الايلخاني(٣) .

ونضيف الى كل ما تقدم وقوع المدخل على نفس مستوى الارضية التي يقع عليها كل من مدخل الرجال وبيت الخدمة المنسوبين الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني .

ونتيجة لما تقدم أرجح نسبة المدخل الذى نحن بصدد دراسته الى الفترة والعهد المذكورين .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .
٢) أنظر الرسوم : ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٥٠ .
٣) أنظر الرسوم : ٢٥٨، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٧٥ .

٤ـ المدخل الشمالي لغرفة بيت الشهداء

يقع المدخل في الحائط الشمالي لغرفة بيت الشهداء في هيكل ماريوحنان بالكنيسة المذكورة (١) .

وهو عبارة عن اطار مستطيل ارتفاعه (٨٥ر٢م) وعرضه من الأعلى (٧٩ر١م) ومن الأسفل (٦٩ر١م) وثخنه (١٠سم) يحف بفتحة مستطيلة (٤٨ر١ × ٨٠ر٠م) تعلوها عتبة مصنجة يتوجها عقد منبطح (٢) .

ونحت على الاطار عدة أفاريز مختلفة الهيئات والقطاعات أهمها أفريز موجي خارجي يبدأ من كل جانب بما يشبه الزاوية القائمة على ارتفاع (٥٧ سم) من الأرضية . ويلي ذلك أفريز آخر مقعر الهيئة ، يمتاز قبيل وصوله أعلى الاطار بانحنائه نحو الداخل وبانعطافه نحو الخارج والأعلى ، ثم يرتد منكسرا على هيئة الزاوية الحادة ، وبعد ذلك يمتد بصورة موازية لحافة العقد العليا . ونتيجة لذلك اصبح الافريز شبيها بالقوس المفصص المقصوص (٣) ، وهو يشابه من هذه الناحية الفنية الافريز المماثل الذي وجدناه سابقا في مدخل الهيكل الجنوبي في الكنيسة ذاتها ، وكذلك مدخل بيت الخدمة المجاور له (٤) .

ويمتاز الافريز المذكور بالاضافة لما تقدم بانحنائه على هيئة القوس المدبب الصغير في المنطقة التي تتوسط أعلى العقد (٥) . وهي ميزة لمسناها قبل ذلك في الافريز المماثل الكائن على اطار مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (رسم ٦٦) .

ومما يجدر ذكره أن انكسارات وانحناءات الافاريز المقعرة وتكوينها الاقواس المفصصة المقصوصة ، وكذلك هيئات الاقواس المدببة الصغيرة في الاقسام العليا من أطر المداخل على الشاكلة التي أوردناها أصبحت من الصفات التي انفرد بها العهد الايلخاني دون العهد الاتابكي .

---

١) أنظر الرسم ٣٩ رقم 19 .

٢) أنظر الرسوم : ٧٥، ٧٦ والصورة ٤١ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٦ ، ٢٠ والصورة السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ٧٢، ٧٣ .

٥) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

ويلاحظ على الافريز المذكور أنه في الاقسام السفلى من الاطار ينحني نحو الخارج ثم ينحدر مستقيما الى الاسفل وقبيل وصوله الارضية ينكسر نحو الداخل وينتهي قبيل الحافة الداخلية للاطار (١) .

وبعد ذلك يطالعنا أفريز آخر على هيئة نصف ضلع يبدأ من الاسفل من فوق رأس الافريز السابق بقاعدة مزهرية ، ثم يصعد نحو الأعلى ليحف بعتبة المدخل العليا من جميع جهاتها (٢) .

والعتبة المذكورة مكونة من ثلاث قطع رخامية مصنجة شغلت بمناطق هندسية على شاكلة الصنجات الكأسية البارزة تكونت نتيجة التواء وانحناء وتضافر الافريز المضلع الآنف الذكر (٣) .

والشكل العام لهذه المناطق وتقاطعها وتجاوزها يوحي بوجود تأثيرات فنية متبادلة بينها وبين اشكال المعينات المتراصة التي كثر انتشارها في واجهات المنائر والعقود في المغرب الاسلامي (٤) .

وقد شغلت كل منطقة من المناطق المذكورة بزخارف بارزة من الأوراق النخيلية وانصافها والأغصان الخارجة منها . وقد امتازت الزخرفة بوجود التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الأغصان بالاضافة الى زيادة غور الأرضية واتساعها (٥) .

ويتوج العتبة عقد منبطح مصنج بصنوج هندسية تعتمد على الخطوط المستقيمة والمنكسرة (٦) . وهذا النوع من الصنوج كانت له الغلبة في معظم العقود المنبطحة في

---

١) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) تطرقنا الى انتشار المعينات المتراصة في الفن الاسلامي لدى الكلام عن الزخارف الهندسية للمداخل في الفصل الأول في الباب الأول في الصفحة ١١٢ـ ١١٥ .

٥) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٢١ ـ ٧٧٣ والصورة ٤١ .

٦) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة السابقة .

العهدين الاتابكي(١) والايلخاني(٢) .

ويمتاز العقد بحافته السفلى التي تتخذ شكل التعرجات والمسننات(٣) ،وهو الشكل الذى تمثل في بعض العقود المنهطحة على المداخل منذ العهد الاتابكي(٤) ، ثم امتد الى العهد الايلخاني ليشمل بعض عقود مداخله وشبابيكه(٥) .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتى فتحة المدخل كابل ذو واجهة متعرجة وسطح أصم خال من الزخارف ، وهي من الصفات المهمة لكوابيل العهد الايلخاني ،في حين كانت جميع كوابيل المداخل الاتابكية زاخرة بالزخارف النباتية .

كما يحف بهذه الفتحة أفريز مقعر يمثل الافريز الداخلي للاطار . وهو من اكثر الافاريز شيوعا على أطر المداخل الاتابكية والايلخانية .

وبخصوص العتبة السفلى للمدخل فقد كانت دخيلة عليه بدليل وجود الثقوب على سطحها العلوى بابعاد متساوية تدل على أنها كانت بالاصل تمثل جزءا من شباك. حيث وجدنا مثل هذه الثقوب في شبابيك أيلخانية في مزار الامام محمد بن الحنفية ومسجد الامام ابراهيم(٦) .

وبعد فالمدخل خال من النصوص التي قد تفصح عن تاريخه ،مما دعانا الى اتباع الدراسة المقارنة للاهتداء الى ذلك .

فالافريز المقعر الذى يتحول في اعلى العقد المنبطح الى ما يشبه القوس المفصص المقصوص الذى يتوسطه عنصر صغير اشبه ما يكون بالقوس المدبب ، لم نعهده الا في العهد الايلخاني ،كما في مدخلي الهيكل الجنوبي في الكنيسة ذاتها ،وبيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا كما اسلفنا . كما أن الافريز المضلع الداخلي للاطار وجدناه

---

١) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٥٨، ٦٦، ٧٠، ٧٢، ٧٣ .

٣) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٨ .

٥) أنظر الرسوم : ٧٠، ١٠٤ .

٦) أنظر الرسوم : ٧٥، ٣٠٣ .

ما يماثلـه في مدخل مسجد الامام ابراهيم (نهاية العهد الأتابكي أو بداية العهـد الايلخاني) ،كما وجد في اطار مدخل النساء في الكنيسة الآنفة الذكر .

واضافة الى ما تقدم فان الوريدات الحلزونية والمفصصة المركبة التي لا حظناها فـي هذا المدخل ،لم نجد ما يماثلها الا في المدخل الاوسط لمصلى جامع جمشـيد .

ولما كانت معظم المداخل المذكورة منسوبة الى الفترة الايلخانية الأولى ،لذا نرجـح نسـبة مدخلنا اليها .



٥ ـ المدخل الغربي في بيت الشهداء

يقع المدخل في الحائط الغربي لغرفة بيت الشهداء في الكنيسة المذكورة .

ومما يحسن التنويه اليه أنه لم يكن معروفا من قبل وقد اكتشفته عن طريق التحرى في حائط الغرفة بعد كشط طلائه الجصي .

ونتيجة لتقادم الزمن وتطاول الاهمال فقد المدخل بعض أجزائه ودب التلف الى الأجزاء الأخرى ويلاحظ ذلك في تصدع الجزء العلوى للاطار الذى يعلو العتبة ، وتزخرحه عن موضعه ، كما يلاحظ فقدان القسم الواقع الى يساره (١) . مما حدى بي الى البحث عنه بين الانقاض المتراكمة في فناء الكنيسة وفعلا عثرت على قطعة رخامية تمثل ذلك القسم المفقود لان نوعية رخامها يماثل نوعية الرخام المتكون منه المدخل ، وان قياساتها تنسجم مع قياسات الجزء المفقود فعرضها البالغ (٢٥ سم) يساوى عرض القسم العلوى من الاطار . كما ان الثخن الداخلي لها البالغ (٢٣ سم) يساوى ثخن ذلك الاطار ، بالاضافة الى أن الافريز الموجي المنحوت عليها ينتظم تماما مع أفريز الاطار ويعد مكملا له .

ونتيجة لذلك تمكنت من اكمال الاقسام الناقصة من المدخل واعادة تخطيطه تخطيطا سليما أعطى التصور الصحيح لشكل المدخل الحقيقي (الرسم السابق) .

ومع ذلك فالمدخل قد فقد عتبته العليا التي لم نوفق في العثور عليها وشغلت الكتل الجصية والحجارة التجويف المتخلف في موضعها . ومن المعتقد أن العتبة المذكورة كانت مصنجة شأنها في ذلك شأن بقية عتبات مداخل المدينة التي تطرقنا اليها . ولكن لم تتوفر الأدلة الكافية لتصور شكل تلك الصنجات ، وان كنا نرجح أنها كانت ذات هيئات كأسية وذلك لكثرة شيوعها في العهد الايلخاني وغلبتها على الهيئات الاخرى (الرسم السابق) .

والمدخل بوضعه الحالي يتكون من اطار مستطيل ارتفاعه (٢٫٣٧م) ، وعرضه (٢٫٢٠ م) ، وثخنه (٢٣سم)(٢) نحت عليه أفريزان : احدهما خارجي والآخر داخلي .

---

١) أنظر الرسم : ٧٧ وصورة ٤٢ .

٢) أنظر الرسوم : ٧٧، ٧٩ .

فالافريز الخارجي يتوسط سطح الاطار تقريبا ،وهو من نوع الافاريز الموجية التي عمت معظم أطر المداخل الاتابكية والايلخانية ويتميز بانكساره على الجانب الايسر للاطار على هيئة الزاوية القائمة وانتهائه بشكل بوقي أو كأسي على ارتفاع (٦٦سم) من الارضية. ويحدث له نفس الشيء في الجهة المقابلة، ولكن على ارتفاع (٧٧سم) من الأرضية (١).

ومثل هذا التشكيل الفني الناتج عن انكسار الافريز الموجي وانتهائه بهيئة بوقية وجدناه من قبل في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٢) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٣) من العهد الاتابكي ،ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا من العهد الايلخاني (٤).

أما الافريز الداخلي للاطار فيتخذ هيئة العمود المضلع ويحف بفتحة المدخل وعتبته العليا وينتهي كل طرف من طرفيه السفليين بقاعدة عمود مزهرية (٥). وهو يشابه بذلك الافاريز التي وجدناها من قبل في مدخل مسجد الامام ابراهيم (٦) ، والمدخل الشمالي في بيت الشهداء بالكنيسة نفسها (٧) ، بالاضافة الى مدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا (٨).

وللمدخل كابل في كل ركن من ركني فتحته العلويين يمتاز بحافته المتعرجة وخلوه من المعالم الزخرفية (٩) ، وهي من أهم المميزات التي تميز الكوابيل الايلخانية (١٠) عن الكوابيل الاتابكية (١١).

---

١) أنظر الرسوم : ٧٧،٢٠٧ .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .

٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .

٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٥) أنظر الرسوم : ٧٧،٢٠٧ .

٦) أنظر الرسوم : ١٩٥،٥٥٤ والصورة ٢٣ .

٧) أنظر الرسوم : ٢٠٦،٧٥ .

٨) أنظر الرسوم : ٢٠٣،٦٤ .

٩) أنظر الرسوم : ٧٨،٧٧ .

١٠) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ـ ٣٠٨ .

١١) أنظر الرسوم : ٢٧٩ ـ ٢٨٥ .

واخيرا فالمدخل خال من النصوص التي قد تفصح عن زمنه . كما أنه لم تتناوله اقلام الباحثين من قبل ،مما اضطرني الى استخدام طريقة الدراسة المقارنة للاهداء الى أنسب عصر يمكن رده اليه .

فمما لا شك فيه أنه يرقى الى العهد الايلخاني وذلك لخلوه من المعالم الزخرفية والكتابية التي غدت الصفة العامة المميزة لمعظم مداخل ذلك العهد (١) .ولما كان أفريزه الداخلي المضلع يناظر الافريز المماثل في المدخل الشمالي لنفس الغرفة التي تضم هذا المدخل كما اسلفنا ،وان المدخلين يقعان في مستوى واحد من الارضية،لذا نرجح نسبتهما الى دور معماري واحد ، وهو الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، تلك الفترة المنسوب اليها مدخل الغرفة الشمالي المنوه عنه .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٨، ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٨٠ .

٦ – مدخل النســـــاء

يقع المدخل في الجانب الايمن للحائط الشرقي في هيكل ماريشوعياب في الكنيسة المذكورة[١] ·يتكون من اطار مستطيل ارتفاعه (٣٥ر٢م)،وعرضه (٧٨ر١م) ،وثخنه (٣٠ سم) يحيط بفتحة مستطيلة ايضا (٠٨ر١ × ٨١ ر١م)[٢] · وهو من المداخل التي ندرسها وننشرها لأول مرة ·

ومن الصفات العامة التي نلاحظها على الاطار هي البساطة وقلة الافاريز المنحوتة عليه · اذ لا يوجد سوى أفريز داخلي واحد من نوع الافاريز المقعرة يحف بفتحة المدخل[٣] ·

وبخصوص العتبة العليا نجدها تتكون من ثلاث قطع مصنجة بصنوج كأسية بوضعيات معتدلة ومقلوبة ·وهي من أكثر الانواع شيوعا في العهد الايلخاني وغدت من ابرز صفاته الفنية[٤] ·

ويوجد كابل في كل ركن من ركني فتحة المدخل يمتاز بحافته المتمرجة وخلوه من المعالم الزخرفية[٥] ، والصفات المذكورة للكوابيل هي الأخرى اقتصرت على العهد الايلخاني[٦]،لأن الكوابيل الاتابكية السابقة لها ،وان كانت تماثلها في الهيئة الا أنها كانت مشغولة بزخارف الأرابسك المختلفة[٧] ·

أما العتبة السفلى فهي مما لا شك فيه حديثة العهد ،نظرا لاختلاف نوعية الرخام المنحوتة منه عن الرخام المستخدم في تشكيل بقية أجزاء المدخل من جهة، ولانها تجاوزت الاقسام السفلى للمدخل الى الأعلى بحدود (١٧ سم) ،مما أدى الى احتجاب

---

١) أنظر الرسم ٣٩ رقم (١) ·

٢) أنظر الرسوم : ٨٠،٨١ ·

٣) أنظر الرسوم : ٨٠،٢٠٨ ·

٤) أنظر الرسوم : ٨٠ والصورة ٤٣ ·

٥) أنظر الرسوم : ٨٠،٨١،٢٩٧ ·

٦) أنظر الرسوم : ٢٩٠،٢٩٤ـ ٣٠٨ ·

٧) أنظر الرسوم : ٢٧٩ ـ ٢٨٥ ·

الأجزاء السفلى من الافريز المقمر للاطار • وهذا غير مقبول معماريا ولا فنيا ،لان الافاريز المماثلة لبقية المداخل كانت تنتهي في مستوى العتبة أو ترتكز عليها في الحالات الاعتيادية •

وبعد فالمدخل لا يحمل نصا يحيط اللثام عن عهده ،ومع هذا فان مميزات عناصره الفنية والمعمارية تشير الى نسبته الى العهد الايلخاني ، ومنها خلوه من العناصر الزخرفية والنصوص الكتابية ،وطبيعة كوابيله وصنجاته ،كما مر بنا ،اضافة الى انعدام العقد المنبطح ، وهي ناحية معمارية لم نعهدها الا في مداخل الفترة الايلخانية ،في حين كانت جميع المداخل الاتابكية السابقة كانت متوجة بمثل تلك العقود • ومع هذا فلا يوجد لدينا دليل واضح يساعدنا في تحديد نسبته الى الفترة الاولى ،أو الفترة الثانية من العهد الايلخاني •

الفصل الثاني

المحارب الأتابكية والايلخانية

الفصـــل الثانـي

المحاريـب الاتابكيـة والايلخانيـــة

اولا / محراب جامع الامام محســـن [1]

يقع المحراب في الجانب الايمن من الحائط القبلي في الغرفة الاثرية الواقعة تحـت المصلى الحديث لجامع الامام محســن [2]، وهو ينحرف بمقدار (١٨°) نحو الغرب [3] (رسم ٩٣) . ويعد من المحاريب التي تدرس وتنشر لاول مرة وهو منحوت من حجر الحلان .

والوضع الحالي للمحراب لا يدل على حالته السليمة، نظرا لفقدان معظم أجزائــه، وبخاصة العليا والسفلى منها . بينما الجزء الباقي منـه يمثل قطعة مستطيلة (٤٠×١٠٤سم) يظهر عليها من كل جانب عمودان حلزونيـان مزدوجان ويعلوها بقايا قوس تتخلل باطنه المقرنـصات . والى الاسفل من ذلك توجد مشكاة وبعض الزخارف النباتية [4] .

وللعمود الداخلي تاج بهيئة المخروط المركب تكتنفه ورقة ثلاثية الانـصال .

ولا نعلم هل كان للعمود قاعدة كما هي الحالة المتبعة في معظم المحاريب الموصلية [5]

---

١) يقع الجامع في محلـة الميدان بالقرب من مزار الامام يحيى بن القاسم وهو مقابـــل لمزار الامام عبد الرحمن من جـهة الشمال بمسافة قريـبة (رسم ٢٣) . (الجمعة : المرجع السابق ، ص١٢٦) .

والجامع حديث العهد ولكن الذى يهمنا منه هي الغرفة الاثرية الواقعة تحـت مصلاة التي تعد بقايا للمدرسة النورية التي بناها نور الدين ارسلان شاه بن عز الدين مسعود بن مودود (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) (المرجع نفسه ، ص١٢٦) .

وتحتوى الغرفة على المحراب الذى نحن بصدده ومحراب آخر يقع الى يســاره تناولناه في بحث سابق ، بالاضافة الى بقايا لافاريز زخرفية وأشرطة كتابية يعـــود بعضها الى عهد الغرفة ذاتها ، والبعض الآخر يعود الى الفترة الايلخانية تطرقنـا اليها في الفصل الخامس من الباب الثاني .

٢) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (٤) .

٣) ان اتجاه القبلة في مدينة الموصل هو ($\frac{٢}{٣}$ ١٠°) الى غرب الجنوب . (الجمعـــة : المرجع السابق ، ص٢٦ ، حاشية ٣) .

٤) أنظر الرسم : ٨٤ والصورة ٤٦ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ، الصور : ٤٤١ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٦ ، ١ ، ٤٤ ، ٥٩ .

أم أن البدن انكسر على نفسه نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة واتصل مع مثيلـــه القادم من الجهة المقابلة ، كما يلاحظ في محراب مسجد ملا عبد الجميد[١] ، والمحراب الصغير المحفور في صدر محراب جامع الامام الباهر[٢] من الفترة الاتابكية .

ويرتكز على العمودين الداخليين قوس منفرج[٣] فقد جزءه العلوي وتدور علـــى واجهته كتابة بخط الثلث على طريقة ابن لبواب متضمنة النص ((ولم يكن .... . [ا] حد[٤] . عمل عجمي))[٥] .

ووجود الكتابة على واجهة العقود او الاقواس لم تكن ظاهرة فريدة هنا ، وانما وجدت على بعض محاريب الموصل[٦] .

وفي مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، كمصر مثلا في العهد الفاطمي[٧] ، والمملوكي[٨] .

وبخصوص العمودين الخارجيين فمن المرجح انتهاء كل منهما بتاج من الاعلى يرتكز عليهما قوس على غرار القوس الذي يعلو العمودين الداخليين ، قياسا بالقاعدة التي اتبعت في محاريب المدينة المشابهة من حيث التخطيط . مثل محراب مزار الســـت نفيسة من العهد الاتابكي[٩] . وقد يجوز أن ينتهي العمودان بشكل آخر ، وهـــو

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣١٥ ، صورة ٨٦ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٣٠٧ ، رسم ٢٩١ .

٣) تطرقنا الى أصل ومدى انتشار هذا النوع من الاقواس عند دراستنا العناصـــر المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ١٩٧ .

٤) سورة الاخلاص .

٥) أنظر الرسم : ٨٤ والصورة ٤٦ .

٦) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٣ ، ٥٣ ، رسم ٢٠٦ .

٧) Weill, Les Bois A'Epigraphes Jusqu AL'Epoque Mumlouke, Ples . XVll ; Rice (D.T.), Islamic Art, P. 89 ,Fig. 88 ;
د . زكي محمد حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١١٧ ، شكل ٣٥٩ ؛ د . احمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ١ ، ص ٥٨ ، شكل ٦ .

٨) د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، م ١ ، شكل ٣١٩ .

٩) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٢٥ ، رسم ٣١١ .

الاستعاضة عن التيجان وتحول الأقسام العليا المفقودة منهما الى قوس • مثال ذلك الأعمدة التي تحف بالتجويف الوسطي في محراب مزار بنجة علي (١) •

وفي كلا الحالتين فالعمودان كانا في الاصل يعلوهما قوس حسب تقديرنا• وأن كان كذلك فيكون المحراب في هذه الحالة يتبع نظام المحاريب المزدوجة المسطحة، ويماثل في ذلك محراب مزار الست نفيسة الآنف الذكر (٢) ومحراب الجامع النوري الصيفي من العهد الأتابكي (٣) •

ونعود الى باطن القوس فنجده قد شغل بثلاث حطات من المقرنصات المنشورية ذات الأقواس المدببة والمنفرجة• ولقد أدى ضيق المساحة التدريجي لباطن القوس نحو الأعلى الى تناقص عدد مقرنصات الصفوف المذكورة • فكان عددها في الصف السفلي ستة ،وفي الوسطي خمسة ،والأعلى ثلاث مقرنصات (٤) •

أما صدر المحراب فنحتت فيه مشكاة مكونة من ثلاثة أجزاء عدا السلسلة وهي : البطن والقاعدة والعنق ويتميز البطن بالانتفاخ شغلته كتابة بخط الثلث نصها (عمل احمد عجمى) • كما تحيطه من الجوانب أوراق ثنائية ، بينما القاعدة والعنق فهما على هيئة مخروطية • ويخرج من العنق عنصر مدبب يمثل اللهب• وقد وجدنا مثل ذلك في عنق مشكاة محراب مزار الامام يحيى بن القاسم من العهد الأتابكي (٥) •

والمشكاة معلقة بسلسلة مرتبطة بأطراف البطن بواسطة حلقات تنتهي في أعلى الصدر بصورة مضفورة •

ويوجد في القسم العلوى من الصدر في كل جانب عنصر رماني او كروى مقبب

---

١) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ •

٢) الجمعة : المرجع السابق ،ص٣٢٤ ،رسم ٣١١ •

٣) المرجع نفسه ،ص ٢٨٨ • أنظر الصورة ٦١ • هذا وتطرقنا الى المحاريب المزدوجة ومدى شيوعها عند تعرضنا الى نظام بناء وتخطيط المحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ١٩٢، ١٩٣ •

٤) أنظر الرسم : ٨٤ والصورة ٤٦ •

٥) الجمعة : المرجع السابق ،ص٢٦٤ ،رسم ٢٥٢، ٢٤٢ •

ذو قصوص حلزونية يحيطه غصن نهائي تخرج منه عناصر لوزية وأوراق نخيلية ثنائية ذات قطاع محدب . وقد وجد مثل هذا العنصر بملحقاته من الاغصان والاوراق في كوشة قوس محراب مسجد ملا عبد الحميد (١) ، ومحراب مزار الست نفيسة (٢) . وكذلك في باطن شاهدى قبر مرقد الخلال (٦٣٤ هـ) (٣) .

ولكتابة المحراب سواء الموجودة منها على واجهة القوس أو داخل المشكاة مميزات فنية منها : القطاع المحدب ، ووجود ظاهرة الشكل ، والتزيين بالوردة الخطية ، علاوة على ظاهرة الترويس في الحروف المنتصبة ، وكذلك التسلسل وعدم تراكب الكلمات (٤) .

ولنا بعض الملاحظات حول محتويات هذه الكتابة :

١- النص المتضمن بقايا الآية القرآنية (ولم يكن ..... احد) يبين لنا أن الكلمتين (له كفوا) المحصورتين بين الكلمتين (يكن) و (احد) كانتا على الجزء العلوي من واجهة القوس المفقود ، كما أنه يدل من ناحية أخرى على وجود الأجزاء الباقية من الآية التي تسبقه بما في ذلك البسملة ، بسبب وجود حرف العطف من جهة ، ولأن النص القرآني لا يمكن أن يؤخذ جزء منه ، الا في حالة تأديته معنا واضحا متكاملا وافتتاحه بالبسملة من جهة أخرى .

وأرجح أن الاقسام المفقودة من الآية والبسملة كانت منفذة على واجهة القوس المفقود الذى كانت تحمله الأعمدة الخارجية ، بالاضافة الى كوشات القوس الداخلي . وان كان كذلك فيكون مثله في ذلك مثل الكتابة التي انتشرت على كوشة القوس وصدر وباطن المشكاة في المحراب الآخر الواقع الى يسار المحراب الذى نحن بصدده (٥) ، من نهاية القرن السادس الهجرى (٦) . أما كون المحراب يحيطه إطار مستطيل

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣١٧ ، رسم ٣٠٧ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٣٢٤ ، ٣١١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ .

٤) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ١٢٨٣ والصورة ٤٦ .

٥) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (٥) .

٦) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٢ .

يتضمن النصوص الكتابية . كما هو الحال في معظم المحاريب الموصلية، ولا سيما في العهد الاتابكي (١)، فيعد احتمال ضعيف، وذلك لعدم وجود ما يدل على فقدان بعض الأجزاء من جوانب الاعمدة الخارجية .

٢ـ العبارة (عمل احمد عجمي) الموجودة على المشكاة تدل دلالة واضحة على اسم الصانع الذى قام بنحت المحراب لوجود نصوص مماثلة تدل على أسماء صناع قاموا فعلا بعمل بعض العناصر المعمارية في الموصل (٢) .

وبهذا أصبح للعبارة المذكورة أهمية أثرية كبيرة، لانها تكشف لنا عن اسم أحد الصناع المرخمين في المدينة الذى لم يكن معروفا من قبل .

أما تكرار العبارة بصيغة مماثلة . وهي (عمل عجمى) على الجهة اليسرى لواجهة القوس لم يكن لها ضرورة، وانما وردت على الاكثر لملئ الفراغ المتبقي على هذه الواجهة بعد اشغال معظمها بالجزء الاخير من الآية الكريمة .

والمحراب لا يحمل تاريخا مدونا، كما أننا لم نعثر في كتب التراجم والوفيات على ما يفصح عن شخصية صانعه، كذلك فان وقوعه في عمارة تعود بالاصل الى مدرسة نور الدين ارسلان شاه (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) لا يكفي لتحديد تاريخه، وذلك لوجود ظاهرة نقل المحاريب من عمارة وتثبيتها في عمارة أخرى (٣) ،ولهذا سنقوم بمقارنة عناصره المختلفة بعناصر مماثلة في مخلفات أخرى في المدينة للاهتداء الى تاريخه التقريبي :

أولا / العناصر المعمارية والتخطيط : فمن حيث التخطيط وجدنا أن نظام المحراب المزدوج الذى كان يتبعه هذا المحراب بالاصل قد شاع في المدينة في عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ـ ٦٥٧ هـ) كما في محراب الجامع النورى ومحراب مزار الست نفيسة .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم : ١٦٥، ١٠٨، ١٢٢، ١٢٧، ١٦٠ .

٢) تطرقنا الى هذه الناحية عند كلامنا عن اسماء المرخمين القدماء في المدينة من خلال التمهيد في الصفحة ٤٣ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ص ٤٥ ، ١٢٤ .

أما الأعمدة الحلزونية (١) فهي الأخرى وجدت في محراب الجامع النـوري المذكور ، وكذلك في المحراب الواقع الى يسار محرابنا بجامع الامام محسن نفسه (٢) (نهاية القرن السادس الهجري) .

ثانيا / العناصر الزخرفية : أن شكل العناصر الزخرفية كالرمانة او القبة ذات الفصـوص الحلزونية ، وكذلك العناصر النهائية المحيطة بها والمتفرعة عنها ، ثم هيئـة المقرنصات وحطاتها شبيهة الى حد كبير . بما هو موجود في محراب مسجد مـلا عبد الحميد ، ومحراب مزار الست نفيسـة ، وشاهد قبر مرقد الخلال (من عهـد بدر الدين لؤلؤ) كما أسـلفنا .

أما استخدام المشكاة كعنصر زخرفي فقد تمثل على محاريب المدينة منذ نهاية القرن السادس الهجري . كما في المحراب الواقع الى يسار محرابنا (٣) ، وأصبحت اكثر شيوعا في القرن السابع الهجري . كما في محرابي مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) (٤) ، ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٥) ، وامتدت الى العهد الايلخاني لتشمل محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٦) ، ومحراب جامع الفخـري المعاصر له (٧) .

ثالثا / الكتابات : على الرغم من أن الظواهر الفنية في كتابة المحراب شاعت فـي العهدين الاتابكي والايلخاني كالترويس والشكل بالحركات والتزيين الزخرفـي ، الا أن القطاع المحدب للحروف وجد منذ النصف الأول من القرن السادس الهجري

---

١) تطرقنا الى أصل ومدى انتشار الأعمدة الحلزونية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٢ ، رسم ١٣٩ .

٣) المرجع نفسه ، صورة ٣٢ ، رسم ١٣٩ .

٤) المرجع نفسه ، ص ٢٦٤ ، صورة ٩٨ .

٥) المرجع نفسه ، ص ٢٧٣ ، رسم ٢٦٧ .

٦) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٢٩١ ـ ١٢٩٣ والصورة ٤٧ .

٧) أنظر الرسوم : ٨٩ ، ١٢٩٤ والصورة ٥١ .

كما في محراب الجامع الاموى (٥٤٣ هـ) (١) وندر في نهاية هذا القرن وانعدم تقريبا في القرن الذى تلاه ٠

وعلى هذا الأساس فعناصر المحراب نتيجة لهذه المقارنة أصبحت شبيهة بعناصر معمارية وفنية على مخلفات يرجع معظمها الى العهد الأتابكي من القرن السادس الهجرى ومنتصف القرن الذى يليه ٠ واذا اخذنا بنظر الاعتبار ظاهرة القطاع المحدب للحروف التي سارت في كتابات خط الثلث في القرن السادس وانعدمت نهائيا في القرن التالي ، حيث استعيض عنها بالقطاع المسطح ٠ علاوة على وقوع المحراب الى جانب محراب آخر يماثله بمعظم خصائصه يعود الى نهاية القرن السادس ، عندها نتمكن ان نرجح نسبة المحراب الى القرن المذكور ٠

---

١) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٤٠ ٠

ثانيا / المحراب الاتابكي المكتشف في بئر
مزار الامام محمد بن الحنفية

لم يبق من المحراب المذكور ؟ سوى قطعة شبه مستطيلة غير منتظمة طولها (٩٥ سم) وعرضها (٦٥ سم) من الرخام المخضر (١) ، اكتشفتها لاول مرة في الجانب الداخلي لبئر المزار بعد أن فتحته لاستجلاء الاثار الموجودة فيه (٢) . ولم يبق من معالم القطعة الفنية سوى شريط كتابي وأفريز زخرفي يفصل بينهما أفريز مقعر أصم .

فالشريط عبارة عن كتابة بارزة بخط الثلث على طريقة ابن البواب تتضمن النص التالي ((ا للهم صل على محمد المصطفى ..)) (رسم ٩٥) . وعلى الرغم من فقدان معظم النص الا أن العبارة الباقية منه تشير الى أنه كان يمثل بالاصل بداية لادعية خاصة بأهل البيت التي شاعت على بعض المخلفات الاثرية في العهد الايلخاني . حيث وردت ضمن عبارات الشريط الكتابي الدائر على الجدران الداخلية لغرفة مزار الامام يحيى بن القاسم (٣) ، وكذلك على الالواح التذكارية الواقعة في أسفل الحائط الخارجي الى يمين المدخل في المزار المذكور (٤) ومحراب مزار بنجة علي (٥) وصندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٦) وشباك مسجد الامام ابراهيم (٧) .

وتتمثل في الكتابة الباقية من النص ظواهر فنية منها : الترويس والتشعير في بعض الحروف القائمة ، وقصر مداتها وامتلائها ، ووجود حركات والشكل ، والتزيين الخطي بالعنصر الهلالي ، اضافة الى القطاع المسطح للحروف وتنفيذها على أرضية مقعرة (٨) .

---

١) أنظر الرسم : ٩٥ والصورة ٥٦ .

٢) أنظر الصور : ٥٨، ٥٩ .

٣) أنظر الرسوم : ١٧٢٤ـ ١٧٣٠ والصور : ١٨٩، ١٩٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣١٦ـ ١٣١٩ والصور : ٢١٤، ٢١٥ .

٥) أنظر الرسوم : ٨٥، ١٥٤٦ـ ١٥٥١ .

٦) أنظر الرسوم : ١٨٣، ١٧٥٥ـ ١٧٦٤ .

٧) أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦٢٨ـ ١٦٣١ .

٨) أنظر الرسم : ٩٥ والصورة ٥٦ .

أما الافريـز الزخرفي فهو من نوع الزخارف المعمارية حيث يتكون من مناطق مستطيلة تنتهي في الأعلى بما يشبه القوس الثلاثي المفصص وتتصل فيما بينها وكذلك من جوانبهـا بحلقات رابطة (١) .

وقد شغلت كل منطقة من المنطقـتين الباقيـتين بزخارف نباتية يتكون موضوعهـا الزخرفي من ورقة نخيلية ثلاثية ينبثـق من نصلها العلوى نصفا ورقة ثنائية بوضعيـة متدابـرة ، في حين يخرج من أسفلها غصنان ينحنيان نحو الجوانب والأعلى ، ثـم يلتقيـان في المحور داخل عنصر هلالي يحمل ورقة ثلاثية في أعلى ذلك المحور . ومـن ميزاتها الفنية ، كبر العناصر ، واتساع الأرضية ، والحفر الرأسي ، ووجود التقعر الواسع داخل الانـصال ، والحزوز العريضة داخل الأغـصان . وجميع هذه المميزات وضحـت بصورة جلية في العهد الأتابكي في منتصف القرن السابع الهجرى في الموصل (٢) وامتدت فيما بعد الى العهد الأيلخاني (٣) .

وبخصوص وضعية القطعة وموقعها من المحراب فنرجح أنها كانت تمثل جزءاً من الجانب الأيمن للاطار الخارجي ، لأن الوضعية المعتدلة للمناطق المعمارية المزخرفة تتطلـب ذلك . بينما لو كانت تابعة للقسـم العلوى من الاطار لأصبحت المناطق بوضعيـة أفقيـة . وهذا غير مألوف قياسـاً بالمناطق المشابهة التي وجدت على مخلفات معمارية أتابكية تعود الى منتصف القرن السابع الهجرى من عهد بدر الدين لؤلؤ . كما هـو الحال في مدخل حضرة الامام عـون الدين (٤) ، ومدخل جامع الامام الباهر (٥) ، ومحراب الجامع النورى (٦) (صورة ٦١) ، بالاضافة الى محراب كوكمـت من سنجار (٧) (صورة ٦٢) .

---

١) تطرقنا الى مثل هذه المناطق وكذلك الحلقات الرابطـة في الفنون المختلفة بصـورة عـامة والفن الاسلامي بصورة خاصة عندما تناولنا زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ـ ١١٢ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ .

٣) أنظر الرسوم : ٦٩٤٦٣١٧ والصور : ٢٣٣٦٥٧٦٥٠٦٤٧ .

٤) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٢ .

٥) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧ .

٦) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ .

٧) Rice (D.T.), Islamic Art, P. 98 , Fig. 95 .

ويؤكد ذلك الترجيح كون الاشرطة الكتابية المماثلة على اطارى مدخلي مزار الامام عون الدين ،وجامع الامام الباهر المذكورين تتجه نهايات حروفها نحو الداخل وتحاذيها المناطق المعمارية من الخارج في حين تتجه رؤوس الحروف نحو الخارج • بينما لو كانت القطعة تمثل الجانب الايسر لاطار المحراب لاصبحت الاشرطة الكتابية من الداخل بحيث تكون بوضعية شاذة عن الامثلة المناظرة في المداخل الآنفة الذكر •

ولما كان نص الشريط المتبقي يبدأ بكلمة (اللهم) التي تدل على بداية الدعاء ، كما بينا لذا نرجح أن القطعة كانت تمثل القسم الاسفل من الجانب الايمن للمحراب •

وعلى الرغم من وجود المناطق المعمارية المزخرفة في مداخل الموصل التي نوهنا عنها ،الا أن مناطق تلك المداخل كانت كبيرة اذا ما قيست بمناطق محرابنا هذا • ولكننا نجدها بنفس الوقت تماثل من حيث صغر الحجم تلك المناطق التي وجدت في محرابي الجامع النورى ، وموقع كوكمت السالفي الذكر • مما حدى بنا الى اعتبار كون القطعة كانت تمثل جزءا من محراب ،واستبعدنا اعتبارها جزءا يعود لمدخل •

ونص القطعة الممثلة للمحراب لا يحمل تاريخا مدونا ،كما أن البناية التي وجدت فيها مرت بأدوار معمارية متعددة (١) بحيث لا يمكن الركون اليها في تحديد التاريخ، الا اذا توفرت أدلة أخرى نتيجة الدراسة المقارنة •

فمن الناحية الزخرفية ، ولا سيما المناطق وما يكتنفها من زخارف ذكرنا أنها تماثل ما هو موجود في مخلفات معمارية أتابكية من عهد بدر الدين لؤلؤ من حيث الشكل والمميزات الفنية •

وبخصوص طبيعة خط الثلث على طريقة ابن البواب ،وتناسق ضبط حروفه على هذا النحو من الدقة والإتقان فلمْ نَعْهَدْه إلّا في نُصوص مخلفات أثرية من زمن العاهل المذكور (٢) • وفيما يتعلق بالارضية المقعرة للكتابة فهي الاخرى ،لم يكثر شيوعها وتتجلى واضحة الا في عهد بدر الدين لؤلؤ نفسه ، كما في شريط تاج محراب مزار الامام

---

١) الجمعة : المرجع السابق ،ص ١٨٦ •

٢) أنظر الرسوم : ١٤١٨ـ ١٤٢٤ ،١٤٢٨ ،١٤٢٩ ،١٤٣٦ ،١٤٣٦ـ ١٤٤٣ ،١٤٤٣ ،١٤٥٧ ، ١٤٥٨ ،١٦٨٦ـ ١٦٨٨ •

يحيى بن القاسم(١) ، واطار مدخل الحضرة ، وكذلك المدفن في مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٢) .

ونتيجة لما تقدم نرجح نسبة هذا الجزء من المحراب الى الفترة الاتابكية وعهد بدر الدين لؤلؤ بالذات (٦٣٠ ـ ٦٥٧ هـ) .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص٢٦٢ .

٢) أنظر الصور : ١٣ ، ١٤ .

ثالثا / المحراب الايلخاني المكتشف من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية

لقد فقد هذا المحراب معظم اجزائه ، ولم يبق منه سوى قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق (٧٥ × ٥١ سم)(١) اكتشفتها لاول مرة بعد فتح البئر المذكور والبحث عن المخلفات الاثرية فيه (٢) .

ومن المعالم الفنية والمعمارية المتبقية على القطعة شريط كتابي خارجي يليه أفريز زخرفي يفصل بينهما اخدود واسع مقعر ، ثم تصادفنا بقايا قوس داخلي يشغل باطن القطعة .

فالشريط الكتابي عبارة عن نص قرآني ((.. (انفصام لها والله سميع) ..))(٣) بخط الثلث على طريقة ابن البواب نفذ بواسطة اسلوب الحفر البارز الرأسي على أرضية مسطحة وتتمثل بكتابته ظاهرة التسلسل وعدم تراكب الكلمات ، ومحاولة ملء الفراغ بحركات الشكل . علاوة الى ميل جميع الحروف الى الامتلاء والمنتصبة منها الى القصر . كما تتمثل ببعض الحروف الاولية ميزة الترويس الخالي من الاضافة كالألف واللام ، وكذلك وجود التشعير في نهايات قسم من الحروف الاولية والاخيرة المنفصلة ، كما في حرفي الالف والميم . والحروف جميعها ذات قطاع مسطح .

أما الافريز الزخرفي فمتكون من الزخارف النباتية ولكن بعض الاغصان تضافرت فيما بينها في المحور الزخرفي فتحولت على شاكلة النجيمات السداسية والخطوط المضفورة(٤) في الوضع العمودي للزخرفة ، وكانت الزخرفة فيه تعتمد على مبدأ التناظر التمثيلي . ولدى تحول الزخرفة من ذلك الوضع الى الوضع الافقي في أعلى القطعة اتخذت تلك الاغصان هيئة المناطق الهندسية الشبيهة بالاقواس الثلاثية

---

١) أنظر الرسم : ٩٦ والصورة ٥٧ .

٢) أنظر الصور : ٥٨ ، ٥٩ .

٣) البقرة : الآية ٢٥٦ .أنظر الرسم ٩٦ .

٤) أنظر الرسم : ٩٦ والصورة ٥٧ .

المفصصة (١) ،واعتمدت الزخرفة في تكوينها الى مبدأ تكرار العناصر الزخرفيـــة وتناوبـها وتتابعها (٢) .

والزخرفة الهندسية هنا كغيرها من الزخارف تمثلت فيها عناصر ومميزات فنية متعددة . فالعناصر هي : أوراق نخيلية ثلاثية بهيئات مختلفة ،وأنصاف أوراق ثنائية ، ونجيمـات سداسـية ، ومناطق مفصصـة تحصر بينها عـناصر كأسية تكونت من تجاوز أطراف تلـك المناطق .

أما المميزات الفنية فهي وجود الحزوز المزدوجة داخل الأغـصان المحورية المكونة للعناصر الهندسية ، والتقعر داخل فصوص الأوراق النخيلية في حين انعدم مثل هـذا التقعر من فصـوص أنصاف الأوراق النخيلية واستعيض عـنه بالقطاع المسطح .

وبعد الأفريز السابق تطالعنا بقايا قوس مفصص مقصوص (٣) تكون نتيجة انحنـاء وانكسار أفريـز أصم يحف بأفريز آخر منحـن على شاكلة القوس الدائري .ويلازم كلا مـن الافريزين المذكورين من الخارج اخدود رشيق .كما تتخلل كوشة القوس المفصص ورقـة من أوراق الربيع الموصلية مقعرة الفصوص (٤) .

وبالنسبة لوضعية القطعة فهي مما لا شك فيه قد كانت تمثل القسم الأعلى من العنصر المعماري الذي كانت تمثله ،وذلك لوجود مثل هذه الأقواس التي لا يمكن ان تكون الا في أعلى العناصر ،كما هو الحال في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفـا (٥) ،

---

١) تعرضنا الى أصل ومدى انتشار مثل هذه المناطق عند تطرقنا الى انواع الافاريـز في أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٠ ، ٩١ .

٢) تعرضنا الى مثل هذه المواضيع الزخرفية من حيث الأصل والانتشار عندما تطرقنـا الى مثيلاتها في زخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول فـي الصفحة ٢٥٩ .

٣) تعرضنا الى مثل هذه الاقواس عندما تطرقنا الى العناصر المعمارية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٢ ، ٩٣ .

٤) تناولنا مثـل هذه الوريدات من حيث الاصل والانتشار في الفن الاسلامي والفنـون الأخرى عندما درسنا العناصر الزخرفية في المداخل في الفصل الأول من البـاب الأول في الصفحة ١٠٠ ـ ١٠٣ .

٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

ومدخل الهيكل الجنوبي في كنيسة مارأشعيا [(١)] ، وشباك جامع النبي جرجيس [(٢)] . هذا بالاضافة الى ان تحول الافاريز الزخرفية من الوضعية العمودية الى الوضعية الافقيـــة لا يكون الا في الأجزاء العليا من العناصر المعمارية ، كما هو الحال في مدخل مـــزار الامام عبد الرحمن [(٣)] ، ومحراب الامام عون الدين [(٤)] .

وعلاوة على ما تقدم فأن القطعة مما لا شـك فيه تمثل الجزء الأيمن من الاثر ، لانهـا لو كانت تمثل الجزء المقابل (الايسر) لانقلبـت وضعية القوس المفصص الداخلـــي وارتبكت وضعية العناصر الزخرفية في الافريز الذى يحف بهذا القوس ، ولا سيما تلـــك العناصر الكائنة في الأجزاء الافقية العليا منه وهذا غير مقبول من الناحية الفنية .

والقطعة حسب ترجيحـنا كانت تمثل جزءا من أثـر معمارى ذهبت معظم أقســـامه . أما نوعيه هذا العنصر فلا يمكن أن تمثل مدخلا في الأصل لانها صغيرة الحجم بحيـــث لا تتناسب قياساتها حتى مع أصغر المداخل الاتابكية والايلخانية وهو مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا [(٥)] . كما أنها لا يمكن أن تمثل طاقة منذ البدايـــة لان الطاقات الموصلية تنتهي عادة بعقود محاريـة ، كما هو الحال في كنيسة شـــــمعون الصفا [(٦)] ، ومارأشعيا [(٧)] ، بينما الاقواس تنعدم عادة لانها لا تلائم والتجاويف الـتي تتخلل الطاقات عـادة .

ولم يـبق عندنا من العناصر المعمارية التي كانت القطعة تعد جزءا منها ، ســوى الشبابيك والمحاريب . وعلى الرغم من التشابه الكبير بين تخطيط شباك النبي جرجيس [(٨)] وما تبقى من عناصر فنية على هذه القطعة (رسم ٩٦) ، ولا سيما القوس المفصص المقصوص

---

١) أنظر الرسم : ٧٣. والصورة ٤٠ .

٢) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٠ ، ٥٨١ .

٤) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٧٣ .

٥) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٦ .

٦) أنظر الرسوم : ١١٠ _ ١١٢ والصورة ٨٢ .

٧) أنظر الرسوم : ١١٦ ، ١١٧ والصورة ٨٤ .

٨) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

والوردة الكائنة على كوشته، الا أننا لا نرجح عودة القطعة الى أحد شبابيك المدينة ، وذلك لأن الشبابيك التي وصلتنا من الفترة الايلخانية الأولى - المنسوبة اليها القطعة كما سنرى - كانت ضخمة بحجم المداخل تقريبا وخلت أطرها من الاشرطة الكتابية والافاريز الزخرفية،كما علتها العقود المنبطحة . كما ملاحظ في شباك الامام الهادي (١) ، والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية (٢) .

واستنادا الى الدلائل التي أوردناها نرجح أن القطعة كانت تعود لمحراب مسطح في بداية الأمر .

والقطعة كما مر بنا خالية من النصوص المؤرخة ومع ذلك نرجح نسبتها الى الفترة الايلخانية الأولى للأسباب التالية :

١- ان جودة خط الثلث المتمثل بالنص لم تبلغ تلك الجودة التي عهدناها في النصوص الاتابكية التي مرت بنا في السابق، كما أن أسلوبه كان يسير وفق طريقة ابن البواب التي ظهرت في العهد الاتابكي ،ثم امتدت الى الفترة الايلخانية الثانية استبدلت بطريقة ياقوت المستعصمي التي سادت الفترة الثانية (٣) .

٢- ان الاقواس المفصصة المقصوصة لم تظهر في العهد الاتابكي ، وانما ظهرت لأول مرة في الفترة الأولى من العهد الايلخاني كما في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٤) ، ومدخل الهيكل الجنوبي (٥) ، والمدخل الشمالي لبيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا (٦) .

---

١) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

٢) أنظر الرسم : ١٠١ والصو : ٦٩ ،٧٠ .

٣) تعرضنا الى طريقتي ابن البواب والمستعصمي بالنسبة لخط الثلث عندما تطرقنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٥٤، ١٥٥ .

٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٧٤ .

٥) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

٦) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٧١ .

٣ـ ان الحزوز المزدوجة داخل الاغصان في هذه القطعة لم نعهدها من قبل ذلك لانها كانت فردية في المصرين الاتابكي والايلخاني ، ونقصد بالحزوز الفردية وجود حز واحد داخل الفصن وليس حزين ،كما أن القطاع المسطح لفصوص الاوراق لم نشاهده في الفترة الاتابكية ،لانه كان من النوع المحدب في القرن السادس[1]، واستبدل بالقطاع المقعر في القرن الذى تلاه [2].

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص٣٢ .

٢) المرجع نفسه ،ص٣٤٣ .

رابعا / محراب جامع الفخري (١)

لم يتطرق الباحثون الى هذا المحراب من قبل ، اذ لم يكن معروفا من قبل اكتشافي له خلال دراستي الميدانية بين المواقع الاثرية في مدينة الموصل •

والمحراب يقع في الحائط القبلي لمصلى مسجد الفخري وينحرف عن اتجاه القبلة الحقيقي لمدينة الموصل بمقدار (٢°) غربا • وهو مكون من عدة قطع رخامية ذات اللون الأزرق الفاتح •

ويتبع من حيث التخطيط والبناء نظام المحراب المجوف ، اذ يبلغ عمقه (٢٥ر٠م) ، وعرض تجويفه (٧٨ر٠م) • كما يمتاز بالضخامة حيث يبلغ ارتفاعه (٢٥ر٢م) ، وعرضه من الاسفل (٦٥ر١م) ، ومن الأعلى (٤٢ر١م) (رسم ٨٩) •

وعلى الرغم من احتفاظ المحراب بمعظم عناصره الفنية والمعمارية الأصلية ، إلا أنه لم يسلم من معالم التشويه التي نلاحظها بصورة جلية على الافاريز الداخلية للأطار •

والهيكل العام للمحراب يتكون من إطار مستطيل وصدر مجوف ذو مسقط مستطيل يعلوه عقد مدبب (٢) •

ونحت على الاطار بعض الأفاريز الفنية منها ما كان على هيئة اخدود بشكل الزاوية الحادة قريبا من الحافة الخارجية يليه أفريز ثان ذو بروز رمحي بحافات مشطوفة ، وبعده يأتي أفريز داخلي مضلع يحف بصدر المحراب من الجانبين •

وبخصوص صدر المحراب فقد شغل بمنطقة هندسية مستطيلة تنتهي من الأعلى بقوس مفصص مقصوص تكتنفه مشكاة ذات بطن دائرية وعنق وقاعدة مخروطيان • ويعلو

---

١) يقع المسجد الى الشمال من الجامع النوري بمسافة قليلة وهو عبارة عن مصلى مستطيل حديث العهد يتقدمه رواق ويلي ذلك فناء من الناحية الشمالية •
ولم يتطرق احد الى هذا المسجد ، وعلى الرغم من حداثة عهده الا أنه يحتوى على بعض المخلفات المعمارية الاثرية منها : المحراب الذى نحن بصدد دراسته وعقدان مقوصان مثبتان في الحائط الشرقي للفناء (صورة ٨٥) ، ثم دعامة ذات أعمدة ركنية مثبتة بجوارها حائط الفناء الشمالي قرب المدخل الرئيسي للجامع (صورة ١١٥) •

٢) أنظر الرسوم : ٨٩ ، ٩١ والصورة ٥١ •

العنق عنصر لوزي يرمز الى اللهب[١] شبيه بذلك العنصر الخارج من عنق مشكاة محراب جامع الامام محسن[٢] ، ومحراب مزار الامام يحيى بن القاسم[٣] .

وقد شغلت أجزاء المشكاة المذكورة بعناصر من الزخارف النباتية أهمها الأوراق النخيلية المختلفة وأنصافها نفذت بواسطة الحفر البسيط . كما يوجد في المشكاة سلسلة تخرج من جانبي البطن على هيئة خطين بارزين يقتربان من بعضهما تدريجيا في أعلى العنق ويتقاطعان . بوضعيات منكسرة ثم ينتهي كل منهما في الأعلى بنصف ورقة نخيلية[٤] .

وتكتنف المنطقة الهندسية الآنفة الذكر في كل جانب من الأعلى وردة الربيع الموصلية (البابونج) ذات الفصوص المقعرة[٥] .

ويعلو صدر المحراب عقد نصف دائري مجوف شغل بزخارف نباتية على مستويين يبدأ موضوعها الزخرفي بأغصان طويلة تمتد بأنحناء بسيط في أسفل الزخرفة ثم تتقاطع بصورة عكسية وبعد ذلك يمتد قسم منها ملتويا نحو الوسط والأعلى ليكون المحور الزخرفي .والقسم الآخر يمتد نحو الجانبين والأعلى بوضعيات التوائية وحلزونية لتشغل مع زخارف المحور والعناصر الخارجة منها باطن العقد برمته[٦] .

والملاحظ في هذا الموضوع الزخرفي انه يشبه بعض الشيء ذلك الموضوع المتمثل في زخارف عقد محراب الجامع الاموى (٥٤٣ هـ)[٧] (رسم ١١٦٧) ،وربما جرت محاولة من قبل الصانع هنا لتقليد تلك الزخارف،ولكنه لم يوفق كل التوفيق في ذلك .

---

١) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .

٢) أنظر الرسوم : ٨٤ ،١٢٨٣ والصورة ٤٦ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٦٤ ،رسم ٢٥٢ .

٤) أنظر الرسوم : ٨٤ ،١٢٩٤ والصورة ٥١ .

٥) أنظر الرسوم : ٨٤ ،٧٩٢ والصورة ٥١ . هذا وتتبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذه الوريدات لدى تعرضنا لزخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠-١٠٣ .

٦) أنظر الرسم : ٨٩ والصور : ٥٠ ،٥١ .

٧) Herzfeld, Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Vol. 11, P.222 ;
الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٩ ،صورة ٢ وسم ١٤ .

ومن المظاهر الفنية للزخرفة هنا : التناظر التمثيلي والالتواءات الحلزونية، وخروج العناصر من بعضها، ووجود الحزوز الواسعة والتقعرات الكبيرة داخل الاغصان والانصال، بالاضافة الى بروز الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي، واتساع الارضيات بين العناصر .

واشتملت الزخرفة على عناصر متعددة أهمها : ورقة نخيلية ثلاثية ذات قيعان مجوفة، وعنصر الوردة أو الرمانة المقببة ذات الفصوص المحدبة . ومعظمها ظواهر وعناصر وضحت في الفترة الاتابكية منذ منتصف القرن السابع (١)، وامتدت الى العهد الايلخاني، كما اوردنا فيما سبق من دراسة .

وللتوفيق بين الصدر ذو المسقط المستطيل وباطن العقد المجوف ذو المسقط المنحني استحدث الفنان طاقة ركنية مجوفة في كل ركن من ركني الصدر العلويين (٢)، مما يدل على أن الناحية الفنية في هذا المجال قد عادت القهقرى بعد أن كانت الطاقات الركنية (٣) قد تطورت الى المقرنصات في العهد الاتابكي، كما في محراب جامع الامام الباهر (٤) (رسم ٣١٨) .

ويمتد في أعلى العقد افريز مقعر بوضعية أفقية، ولكنه في الوسط ينحني على هيئة قوس صغير مزدوج يكتنفه عنصر الرمانة ذات الفصوص الحلزونية المحدبة (٥) . وعلى الأرجح أن الافريز كان ينكسر الى الأسفل بصورة عمودية ليحف بكوشة العقد من الجانبين ولكنه محي فيما بعد .

وينوج المحراب حطة مقعرة يعلوها حطة أخرى مسطحة يفصلهما أخدود رشيق، وهما خاليتان من المعالم الفنية كالزخارف مثلا .

---

١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٤٣ .

٢) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .

٣) تتبعنا أصل ومدى انتشار الطاقات الركنية في الفنون القديمة وتطورها في الفن الاسلامي لدى دراستنا الزخارف المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ٢٠٦، ٢٠٧ .

٤) الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٠٦، رسم ٢٩٣ .

٥) أنظر الرسوم : ٨٩، ٧٩٣ والصورة ٥١ .

والمحراب خلا من النصوص الكتابية التي تفصح عن تاريخه ولهذا توجب علينا استخدام الدراسة المقارنة للوصول الى ذلك العهد التقريبي نظرا لخلوه من التاريخ المدون .

فبالنسبة للنواحي الفنية الموجودة على الاطار نجد أن أفريز الداخلي المضلع قد شاع على أطر مخلفات معمارية يرقى معظمها الى العهد الأيلخاني ،مثل مدخل الهيكل في كنيسة شمعون الصفا (١) ،ومدخلي غرفة بيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا (من الفترة الايلخانية الاولى) (٢) ،ومحراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٣) ، كما أن الفص أو القوس المدبب الصغير الكائن في الافريز المقعر الذي يعلو عقد المحراب يشبه من حيث الهيئة والتكوين ما هو موجود في الافاريز المماثلة في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٤) .

وبخصوص الطاقة الركنية فذكرنا أن ظهورها في المحراب بعد تطورها الى مقرنصات في العهد الاتابكي يدل على ان المحراب يقع في فترة لاحقة ،حيث لا يمكن نسبته الى ما قبل العهد الاتابكي اذا اخذنا نظرية التطور بنظر الاعتبار لعدم وجود أمثلة سابقة تدل على ذلك من ناحية ،ولان ميزات المحراب الاخرى لا تدلل مع ذلك .

وبالنسبة للظواهر والعناصر الفنية في زخرفة التحصيل فقد ذكرنا في حينها أنهما شاعت بكثرة منذ منتصف القرن السابع الهجري في العهد الاتابكي ،ثم تجاوزته الى العهد الايلخاني .

أما المنطقة الهندسية في صدر المحراب المشتملة على المشكاة فهي شبيهة تماما بتلك المناطق التي تكتنف صدر محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) ولم نعهدها قبل ذلك .

---

١) أنظر الرسوم : ٢٠٣،٦٤ والصورة ٣٢ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٠٧،٢٠٦،٧٨،٧٥ والصورة ٤١ .

٣) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

وهكذا اتضح لنا أن عناصر المحراب ومميزاتها الفنية شبيهة بما هو ماثل في مخلفات أتابكية من منتصف القرن السابع، وتجاوزتها الى مخلفات الفترة الأولى من العهد الايلخاني علما أن بعضها لم نعهده قبل تلك الفترة (١) .

فاذا أضفنا الى كل ما تقدم خلو المحراب من الأشرطة الكتابية التي شاعت على جميع المحاريب والمداخل الاتابكية (٢)، عندها نستبعد نسبة المحراب الى الفترة الاتابكية ونرجح عودته الى الفترة الايلخانية الأولى .

---

١) أنظر الرسوم : ٨٤، ٩٥ . وكذلك الجمعة : المرجع السابق، الرسوم ٦٥، ١٣٩، ١٤٦، ١٩٦، ٢٠٤، ٢٤٢، ٢٦٧، ٢٨١، ٢٩١، ٣٠٧، ٣١١ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٢ .

خامساً / محراب مزار بنجة علي (١)

المحراب معروض حاليا في القاعة الاسلامية من المتحف العراقي ببغداد ،وكان قبل ذلك مثبت في متحف القصر العباسي بعد نقله من المزار الذى كان يضمه . ويعد من أهم المحاريب الايلخانية نظرا لكونه يحمل تاريخا مدونا هو سنة (٦٨٦ هـ) أفادنا كثيرا في الدراسة المقارنة وتحديد التاريخ التقريبي لكثير من المخلفات الاثرية التي لا تحمل تاريخا معينا .

ويمتاز بالضخامة وكبر الحجم حيث يتكون من عشرات القطع الرخامية ذات اللون الازرق الفاتح ،ويتخذ شكل المستطيل ،وان كان عرضه (٦١ر٣م) ينقص قليلا عن طوله البالغ (٨٤ ر٣م) .وبهذا أصبح من اكبر المحاريب التي درسناها في مدينة الموصل وغدى أشبه ما يكون بالمدخل (٢) .

والمحراب وان كان يتبع من حيث التخطيط المعمارى نظام المحاريب المجوفة ، الا أنه لا يقتصر على تجويف واحد ،كما هي الحالة المتبعة في تلك المحاريب،وانما يتكون بصورة عامة من تجويف كبير في الوسط يحف به تجويفان أو طاقتان من الجانبين أصغر حجما وأقل عمقا منه (٣) .

فالتجويف الوسطي الكبير يبلغ ارتفاعه (٨٣ ر١م) وعرضه (٨٨ ر٠م) ويؤطر حافته أفريز بارز مضلع شبيه بأبدان الاعمدة المضلعة ينتهي من الاعلى بما يشبه العقد المدبب المطول ،وينتهي كل رأس من رأسي الافريز من الاسفل بقاعدة سندانية (رسم ٣٥٠) .

---

١) مزار بنجة علي والذى يسمى مشهد الطرح كان يقابل الخارج من الباب العمادى الى الربض الاعلى ومن مخلفاته الاثرية النفيسة المحراب الذى في متناول ايدينا .
وكان حوال المشهد مقبرة تسمى مقبرة الباب العمادى .ويحيط بالمشهد أرض واسعة كانت من منتزهات الموصل في فصل الربيع .
ثم سقطت القبة التي كانت تعلوه وما حولها من البنايات قبل ربع قرن تقريبا وسطا عليها الحجارون فهدموا ما كان شاخصا منها وعفوا أثرها ولم يبق منها شيئ. (الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ،ص ١٦٥) .

٢) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٣) تعرضنا الى هذه الظاهرة المعمارية عند كلامنا عن نظام بناء المحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ١٨٧ ــ ١٨٩ .

ولكي يوفق المعمار بين المسقط المضلع للافريز والمسقط المربع للقاعدة استحدث مقرنص مقلوب في نهاية الرأس السفلي للافريز .

ويحف بالافريز المذكور من الخارج شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب يبدأ من أسفل الجانب الأيمن ويدور حول الافريز ثم ينتهي في أسفل الجانب الأيسر نصه (بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شاء وسع كرسيه السموات والارض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم) (١)

والملاحظ في كتابة الشريط ان الفنان لم يكن موفقا كل التوفيق في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة فجاءت متداخلة في بعض الاحيان كما في عبارة (البسملة) ، ومتباعدة في أحيان أخرى . كما في بعض عبارات الآية مثل (هو الحي القيوم لا تأخذه) . وعلى العموم فباستثناء البسملة نرى أن كلمات الجانب الأيمن من الشريط اكثر تباعدا مما هو عليه في الجانب الأيسر . كما أن اقتصار المساحة المخصصة للكتابة أدى الى تراكب بعض الكلمات وتداخل البعض الآخر (٢) .

ومن المميزات الفنية لحروف الكتابة هي :-

١- زيادة طول مدات الحروف المنتصبة مما يعطي الكتابة احدى صفات الخط المحقق . كذلك وجود خاصية الترويس والتشعير في معظم تلك الحروف ، ولا سيما حرفي الألف واللام الأوليين ، علاوة على وجود ظاهرة الترابط بين الحروف ، ولا سيما بين الحروف المنتصبة بالجانب الأيمن (٣) .

٢- الشكل بالحركات كالفتحة والشدة والضمة ، ثم التزيين الخطي بالوردة الخطية والحروف التوضيحية والاوراق النهائية أحيانا (٤) .

---

١) البقرة : الآية ٢٥٥ .
أنظر الرسوم : ١٥٣٨،٨٥- ١٥٤١ والصورة ٤٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٨- ١٥٤١ .

٣) أنظر الرسوم السابقة وكذلك الرسوم : ١٥٤٢،١٥٤٣،١٥٤٥،١٥٤٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٣٨- ١٥٤١ .

٣ـ التنوع في رسم بعض الحروف • وخير مثال على ذلك الياء الأخيرة المتصلة ففي كلمة (الحي) كانت (محققة) •بينما في كلمة (في) التي تعلو كلمة السماوات أصبحت (راجعة) في حين نجدها بكلمة (في) الثانية التي تأتي بعدها (مقورة) ومن الأمثلة الأخرى نرى أن كلمة (لا) رسمت حروفها تارة (محققة مفردة) كما في العبارة (لا اله الا هو) وتارة أخرى (راقية) كما في العبارة (ولا يحيطون بشيء) (١) •

وصدر التجويف مكون من خمسة أضلاع غير متساوية من حيث العرض فيبلغ في كل من الأضلاع الثلاثة الداخلية (٣٥ سم) •بينما يبلغ في كل من الضلعين الخارجيين (مصم) اللذان يعتبران بمثابة الجوانب الداخلية للتجويف (رسم ٩٠) •

وقد نحت على كل ضلع منطقة هندسية مستطيلة الشكل مفتوحة من الأسفل وتنتهي من الأعلى بما يشبه القوس الثلاثي المفصص • كما أن الأطراف السفلى للمناطق المتجاورة ملاصقة وموازية لبعضها وتنتهي برؤوس لوزية مثلثة (٢) •

وبالاضافة لما تقدم فقد شغلت كل منطقة بمشكاة (٣) بارزة ذات بطن بيضوي وعنق وقاعدة مخروطيين وجميعها زخرفت بأوراق نخيلية ثلاثية الأنصال وبعض الأغصان والبراعم النهائية •

ولجميع المشكاوات سلاسل متشابهة تقريبا ما عدا اختلافات بسيطة تكونت من تقاطع وتضافر الأغصان على هيئة الأشكال الدائرية وأنصافها والخطوط المتقاطعة المنكسرة (٤) •

أما عقد التجويف الذي يعلو الصدر فنحت على هيئة ثلاثة صفوف من المقرنصات الصماء تشبه الأقواس المنتفخة والمدببة المطولة ويعلو كل ذلك ما يشبه القوقعة المقلوبة •ويفصل العقد عن صدر التجويف أفريز مقعر خال من المعالم الزخرفية والكتابية (٥) •

---

١) أنظر الرسوم السابقة •

٢) أنظر الرسوم : ٨٥، ٨٦ والصورة ٤٧ •

٣) تعرضنا الى ظاهرة شيوع المشكاوات في الفن الاسلامي عند دراستنا النواحي الزخرفية لشواهد القبور في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤٢٠ •

٤) أنظر الرسوم : ١٢٩١ ـ ١٢٩٣ •

٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ •

وكوشة العقد في المحراب حددت بأطار بارز رشيق فيه حلقة رابطة فوق رأس العقد نفسه ، وقد شغل كل جانب من جانبي الكوشة بزخارف نهائية تعتمد في تكوينها على التناظر التمثيلي حيث تكونت من محور زخرفي امتدت العناصر على جانبيه بصورة متناظرة (١)

ومن المميزات الفنية لتلك الزخارف هي وجود التقعر الواسع داخل الانصال والحزوز داخل الاغصان وبروزها بواسطة الحفر الرأسي واتساع الارضيات بين العناصر ، أما العناصر المهمة في هذه الزخارف فهي : أنصاف الاوراق النخيلية وانتهاء روؤسها بهيئات كروية دائرية ، بالاضافة الى الاوراق النخيلية ثلاثية الانصال (٢) .

ويحف بالتجويف المركزى من كل جانب طاقة تتكون بدورها من تجويف يحدد أطرافه الخارجية أفريز مضلع رشيق ينتهي من الأعلى على هيئة العقد المدبب المنتفخ ومن الأسفل ينتهي كل رأس بقاعدة شبيهة تماما بالتاج المزهرى ذو الكرسي المكعب ، وبهذا يكون أفريز كل طاقة شبيه تماما بالافريز الذى وجدناه في التجويف المركزى على الرغم من الاختلافات الشكلية البسيطة (٣) .

ويشغل عقد كل طاقة صفان من المقرنصات يعلوهما قوقعة ، بينما يتمركز في صدر الطاقة ثقب يحدد اطار رشيق ثماني الاضلاع .

ويتوج كل طاقة شريط كتابي بخط الثلث محفورا لا يخلو من بعض ميزات الخط المحقق . فالذى يتوج الطاقة اليمنى يتضمن النص (هذا أثر كف مولانا امير المؤمنين) والذى يتوج الطاقة اليسرى يتضمن النص (علي عليه السلام واثر حافر فرسه) (٤) .

ويحف بالتجويف المركزى والطاقتين الجانبيتين أفريز موجي يجاوره من الخارج اخدود يشبه الزاوية الحادة .

---

١) أنظر الرسوم : ٨٥، ٧٠٩ .

٢) أنظر الرسوم : ٧٠٩ ـ ٧١٢ .

٣) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٤) أنظر الرسوم : ٨٥، ١٥٧٦، ١٥٧٧ .

والملاحظ في هذا الافريز والاخدود المجاور له هو انكسارهما أفقيا نحو الخارج بهيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (١٣ سم) من الارضية وقبل الحافة الجانبية للمحراب بحدود (١٤ سم) • كما ان تحدب الافريز ينتهي بقاعدة بوقية •

ولم تنته انكسارات الافريز والاخدود المجاور له عند ذلك الحد ،بل يصعدان نحو الأعلى ليتخذان وضعية عمودية بمحاذاة الجانب الخارجي للطاقة، ثم ينعطفان افقيا نحو الداخل من فوقها ،وبعدها ينكسران مرة أخرى منحدران الى الأسفل ليحيطان بالجانب الداخلي للطاقة ،ثم ينكسران أفقيا وأخرى بوضعية عمودية نحو الأعلى ليحيطا بالتجويف المركزى • وهكذا يستمر الافريز والاخدود الموازى له بانكساراتهما ووضعياتهما الافقية والعمودية على الجانب الثاني للمحراب كما كان عليه الحال في الجانب الأول •

ويوازى الافريز السابق والاخدود المحاذى له من الأطراف الخارجية والاقسام العليا للتجويف المركزى والطاقات الجانبية شريط كتابي بخط الثلث عرضه (١٢سم) يتضمن أدعية للرسول (ص) والامام علي (رض) وبقية الائمة الاثني عشر [١] نصه (اللهم صل على محمد المصطفى وعلى المرتضى [٢] والحسن المجتبى [٣] والحسين الشهيد بكربلا [٤] وعلي بن الحسين زين العابدين [٥] ومحمد بن علي الباقر [٦] وجعفر بن محمد الصادق [٧]

---

١) تعرضنا الى مثل هذه الادعية من حيث الانتشار لدى دراستنا نصوص الاشرطة الكتابية في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٨٥ •

٢) الامام علي بن أبي طالب (رض) يعد الامام الاول عند الشيعة الامامية والمرتضى احد القابه

٣) الحسن بن علي بن أبي طالب ويعد الامام الثاني ويلقب بالسيد والسبط والتقي والزكي والمجتبى والزاهد (جعفر الخليلي :المرجع السابق ،ص ١٧٨) •

٤) الحسين بن علي بن أبي طالب ويكنى بـ(ابي عبد الله) وهو الامام الثالث (المرجع نفسه ،ص ١٧٨) •

٥) علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام الرابع ومن القابه : زين العابدين والسجاد وذى الثفنات • (المرجع نفسه ،ص ١٩٣ـ ١٩٤) •

٦) محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام الخامس ، لقب بالباقر وكني بأبي جعفر (المرجع نفسه ، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١) •

٧) جعفر بن محمد بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام السادس ، كني بأبي عبد الله ولقب بالصادق • (المرجع نفسه ،ص ٢٠٥ـ ٢٠٦) •

وموسى بن جعفر الكاظم (١) وعلي بن موسى الرضا (٢) ومحمد بن علي الجواد (٣) وعلي بن محمد الهادى (٤) وعلي الباقر (بن) علي العسكرى ومحمد بن الحسن الخلف الحجة القائم بأمر الله صاحب الزمان (٥) عليهم أفضل الصلاة والسلام) (٦) .

والجدير بالذكر أن النص في هذا الشريط قرئ في السابق من قبل نيقولا سيوفي وبشير فرنسيس وناصر النقشبندى وسعيد الديوه جي ولكن لم تخل جميع تلك القراءات من هفوات ٠

فجميعهم قرأوا الاسم (علي الباقر بن علي العسكرى) على أنه (الحسن بن علي العسكرى) (٧) وفعلا هذا هو الصحيح حسب تسلسل الائمة لانه يمثل الامام الحادى عشر، وربما وجود الاسم على النحو الموجود فيه بالنص يعزى الى خطأ الشخص الذى املاه على النقار

---

١) موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن أبي طالب ويعد الامام السابع، لقب بالكاظم لكظمه الغيظ ويلقب احيانا بزين العابدين (المرجع نفسه، ص ٢١٣ـ ٢١٤) ٠

٢) علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام الثامن ويلقب بالرضا (المرجع نفسه، ص ٢٢٠) ٠

٣) محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام التاسع، كني بأبي جعفر ولقب بالجواد والتقي (المرجع نفسه، ص ٢٣١) ٠

٤) علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام العاشر وكني بأبي الحسن ولقب بالقاب متعددة منها : الهادى، والنجيب والمرتضى والنقي والعالم والفقيه والمؤمن والطيب والعسكرى، وهذا اللقب الأخير يشترك به هو وابنه الحسن لان المحلة التي سكناها بسامراء كانت تسمى عسكرا (المرجع نفسه، ص ٢٣٦ـ ٢٣٧) ٠

٥) محمد بن الحسن بن علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام الثاني عشر وآخر الأئمة ومن القابه : الخلف الحجة القائم بأمر الله صاحب الزمان (المرجع نفسه، ص ٢٤٩ـ ٢٥١) ٠

٦) أنظر الرسوم : ١٥٤٦٦٨٥ـ ١٥٥١٠

٧) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (المخطوط) ص ٢١٥ ؛ الديوه جي : المرجع السابق (المحقق) ص ١٥٠ ؛ بشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المحاريب القديمة في متحف القصر العباسي ببغداد، مجلة سومر، م ٧، ج ٢، لسنة ١٩٥١م، ص ٢١٧ ٠

والحسن بن علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، يعد الامام الحادى عشر، كنى بأبي محمد ولقب بعدة القاب منها : العسكرى والتقي والخالص والزكي، جعفر الخليلي (المرجع السابق، ص ٢٤٢) ٠

كما أن بشير فرنسيس وناصر النقشبندي لم يوردا كلمة (الخلف) الموجودة في النص لدى قراءتهم له (١) .

ويوجد في أسفل المحراب شريط كتابي آخر بخط الثلث على طريقة ابن البواب يبدأ من أسفل كلمة (اللهم) التي تمثل بداية النص السابق من الجانب الأيمن للمحراب ثم ينحدر عموديا الى الأسفل وعلى ارتفاع (١٨ سم) من أرضية المحراب ينعطف أفقيا نحو الجهة اليسرى ويسير على استقامة واحدة الى أن يصل قريبا من الجانب الأيسر، وبعدها يتخذ وضعية عمودية نحو الأعلى ثم ينتهي عند نهاية النص السابق . ويتضمن الشريط المذكور النص التالي (امر بعمله العبد الفقير الى رحمة ربه وشفاعة جده اسماعيل بن علي بن محمد بن زيد بن علي بن محمد بن احمد بن زيد بن عبد الله الحسيني بتولي ولده السيد عز الدين ابو الحسن علي في ولاية المولى النقيب الطاهر نصير الدين محمد بن محمد بن المرتضى بن عبد المطلب بن المرتضى بن محمد بن زيد بن عبد الله الحسيني عفا الله عنهم سنة ستماية (و) ست وثمانين) (٢) .

والنص المذكور قرئ أيضا من قبل الباحثين الذين أوردناهم لدى تناولنا للنص السابق، ولكنهم جميعا لم يوفقوا في ذلك فجاءت قراءاتهم مخالفة لواقع النص في بعض المواقع .

فسيوفي أورد اسم (محمد بن) قبل اسم (اسماعيل) ، الذي لم يرد في النص وأهمل كلمة (ولده) التي لم ترد فيه (٣) . وتابعه في ذلك الديوه جي الذي حقق مخطوطة (٤) . كما قرأ الاسم (زيد) على أنه (يزيد) (٥) ، بالاضافة الى هفوات في قراءة التاريخ اذ قرأه على النحو التالي (سنة ثمان وستماية) (٦) . بينما الديوه جي عند التحقيق أورد التاريخ بشكل ينم على خطأ مطبعي وهو (سنة ثمان وثمانمائة) (٧) والذي

---

١) فرنسيس والنقشبندي : المرجع السابق ، ص ٢١٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٥٢،٨٥ـ ١٥٥٦ .

٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

٤) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٥) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

٦) المرجع نفسه ، ص ٢١٥ .

٧) الديوه جي : المرجع السابق ، ١٥٠ .

يقصده هو (ثمانين وثمانمائة) (١) .

وبخصوص قراءة النص من قبل بشير فرنسيس وناصر النقشبندي فقد سقط الاسم (احمد) منها ، ووردت كلمة (ولده) على أنها (وال) . ولكنهما أبديا تحفظا في ذلك (٢) .

ولمحتويات النص أهمية تاريخية وأثرية اذ تفصح لنا عن :

اولا / اسماء بعض الاشخاص القائمين بالمآثر المعمارية والمشرفين على تنفيذها وبعض ولاة المدينة في الفترة الايلخانية .

فالشخص المنشئ هو (اسماعيل بن علي بن محمد بن زيد بن علي بن محمد بن احمد بن زيد بن عبد الله) بدلالة العبارة (امر بعمله) التي توضح ذلك .

أما الشخص المشرف على عمل وانشاء المحراب فهو (عز الدين أبو الحسن علي) مستندين في ذلك على كلمة (بتولي) (٣) التي تبين ما ذهبنا اليه .

بينما والى أو حاكم المدينة في فترة النص نفسه فهو (نصير الدين محمد بن محمد بن المرتضى بن عبد المطلب بن المرتضى بن محمد بن زيد بن عبد اللـه) بدلالة كلمة (ولاية) التي ترجح ذلك .

والجدير بالتنويه ان الديوه جي ذكر ما نصه (أن النقيب نصير الدين محمد عاش في الفترة (٧١٦ـ ٨٠٢ هـ) وهذا لا يتفق مع التاريخ سنة ٨٠٨ هـ ـ حسب قراءته لتاريخ المحراب ـ وكان النقيب بعده ابنه ركن الدين الحسن) (٤) .

وعلى هذا الأساس فمن المحتمل أن نصير الدين محمد الوارد في نصنا هو غير نصير الدين الذي أورده الديوه جي لاختلاف الفترة التي عاشها عن فترة المحراب نفسه (٦٨٦ هـ) .

---

١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٠ ، حاشية ١ .

٢) فرنسيس والنقشبندي : المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

٣) تطرقنا الى مثل هذه الكلمة وما تعنيه لدى كلامنا عن مدخل مدفن المزار المذكور في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

٤) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٠ ، حاشية ١ .

أما كلمة (الحسيني) الواردة في نهاية اسم كل من الشخص المنشئ والشخص الحاكم فانها تدل على نسبتهما الى العلويين حيث أنها ترتبط عادة بأشخاص ينتسبون أو يدعون الانتساب الى الحسين بن الامام علي (رض) ومن تناسل عنه بعد اضافة ياء النسب الى الاسم ٠

ثانيا / ورود القاب جديدة في النص لم ترد ها النصوص السابقة التي تناولناها تدل على استخدامها في الموصل خلال العهد الايلخاني وهي : السيد ، والنقيب ، والطاهر ٠

(أ) السيد : في اللغة المالك والزعيم ٠ وقد اطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال ٠ واصطلح على اطلاقه على أبناء علي بن أبي طالب ٠

ولم يقتصر (السيد) على المنتسبين الى النبي (ص) ، بل اطلق أيضا على بعض الولاة والوزراء : فأطلق على السامانية وامراء بخارى وخوقند وخيوه ، ونعتت بهذا اللقب ايضا بنو بويه حيث ظهر في كثير من الوثائق والنقوش الخاصة بهم ٠ وفضلا عن ذلك فقد نعت بلقب (السيد) ولاة دمشق في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، ولعله انتقل من هناك الى مصر مع بدر الجمالي الذى ولي دمشق قبل قدومه الى مصر ٠ وصار (السيد) لقبا عاما على اصحاب السلطان الحقيقي في مصر منذ بدر الجمالي حتى نهاية عصر المماليك ٠

على أن هذا اللقب كان يستعمل في المكاتبات الاخوانية وفي غيرها من النقوش لغير السلطان : فكان يطلق على اولاد السلطان أو أفراد البيت المالك أو حتى أولاد الامراء منذ بداية العصر الايوبي ٠

وكان لقب (السيد) يحرف عند العامة الى (سيدى) وكان أحيانا يضاف الى لقب ضمير المتكلم الجمع فيقال (سيدنا) ٠

وقد دخل لقب (السيد) في تكوين كثير من الألقاب المركبة ، وهو دائما يفيد علو الملقب على أبناء جنسه المبينين في المضاف اليه ٠ ومن أمثلة هذه الألقاب (سيد الامراء في العالمين) و (سيد الامراء المقدمين) و (سيد امراء العالمين) وجميعها للامراء ٠ ثم (سيد الكبراء في العالمين) لأرباب الاقلام (وسيد العلماء والحكام في العالمين) للقضاة و (سيد الرؤساء في العالمين) للوزراء (١) ٠

---

١) د ٠ حسن الباشا : الألقاب الاسلامية ، ص ٣٤٥ـ ٣٤٩ ٠

(ب) النقيب : وردت هذه الصيغة وبعض الصيغ المركبة منها على الآثار العربيـــة٠ والنقيب في اللغة هو العريف وشاهد القوم وضمينهـم والجمع نقباء ٠وقد جاءت هـذه اللفظة في القرآن الكريم (ولقد اخذ الله ميثاق بني اسرائيل وبعثنا منهم اثنى عشـر نقيـبا) ٠

وقد استخدمت لفظة نقيب بدلالات مختلفة ،من ذلك استعمالها كرتبة عسكريـة في الجيوش الاسلامية : اذ يبدو أنه منذ بداية تنظيم الجيش في الاسلام قسـم الجنود الى جماعـات : عشرات ومئات وألوف وعشرات الالوف، وكان رؤساء هـذه الجماعات من رتب متفاوتة أصغرها العريف ثم النقيب أو الخليفة ثم القائد ثم الامير ٠ واستمر استخدام (النقيب) كرتبة عسكرية في بعض الدول الاسلامية مثل الـدول العباسية كالغـزنويـة والسلاجقة والاتابكـة والايوبـيين ومنهم انتقل الى المماليك٠

وبالاضافة الى استخدام لفظة النقيب كرتبة عسكرية استخدمت ايضا كمرتبة فـي الدعوة الفاطمية فكان لداعي الدعـاة الفاطمي اثنا عشر نقيـبا ٠

وعرف النقيـب في عصر المماليك كوظيفة يشغلها احد العسكريين وكانت مهمتـه ان يكون في أبواب الحجاب والولاة وغيرهم من كبار رجال الدولة على استعداد أن يجهز في طلب من يطلب ٠ وعـرف النقيب في دولة الموحدين في تونس بدلالـة قريـبة من هذه الدلالـة ٠

واستخدم النقيـب ايضا بمعنى رئيس الطائفة أو زعيمـها وكان في الغالـب يضاف الى لفظة نقيـب اسم الطائفة التي يتزعمها مثل نقيـب الاشراف أو الطالبين أو العلويـين ٠٠٠ الخ ٠

وقد يقتـصر أحيانا على لفظة النقيـب فقط، ولو أنه يغلب استخدامها فـي هذه الحالة لنقيـب الاشراف بصفة خاصة سواء من العلويين أو العباسيين، وقـد كانت بزعيم العلويين اشهر (١) ٠

---

١) د ٠ حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثـار العربية ،حـ٣، ص ١٢٩٤ـ ١٢٩٨ ٠

(جـ) الطاهر : الطاهر في اللغة المتنزة عن الأدناس ٠ وهو لقب يغلب اطلاقه على آل النبي (ص)، ومن هنا كان يطلق على الشيعة ولا سيما في العصر الفاطمي ، وكان يرد دائما في صيغة الجمع ليصف آل النبي ، أو آباء الخلفاء الفاطميين وغيرهم من مدعي الانتساب الى النبي (ص) ٠ وقد ورد اللقب في نقش بتاريخ سنة ١٩٩ هـ على كسوة للكعبة بمكة، وكذلك ورد في بعض نقوش من العصر الطولوني بتاريخ سنة ٢٦١ هـ وسنة ٢٦٣ هـ وسنة ٣٢٤ هـ وسنة ٣٤٢ هـ وسنة ٣٥٦ هـ ٠

وقد اطلق اللقب على آباء الخليفة الفاطمي الحاكم في نقش على جص من مسجد الحاكم بامر الله (١) ٠

ثالثا / التاريخ الذى جاء بالنص وهو سنة ٦٨٦ هـ لا يقل أهمية عن الاسماء والالقاب التي تطرقنا اليها ان لم يفقها بذلك لانه يلقى ضوءا عليها من جهة، ويفيدنا بالدراسة المقارنة من جهة أخرى ٠ اذ نتمكن بواسطته أن نهتدى الى تاريخ كثير من العناصر المعمارية والفنية المشابهة التي لا تحمل تاريخا مدونا أو معلوما ٠

واذا دققنا النظر في كتابة النص هنا والنص الذى سبقه من الوجهة الفنية لوجدنا المميزات التالية فيه :

أ- قصر مدات الحروف المنتصبة اذا ما قيست بحجم الحروف المستلقية والنازلة ، وزيادة المساحة التي تشغلها الكلمات (٢) بعكس ما وجدناه في كتابة الشريط الدائر حول التجويف المركزى (٣) ٠

٢- الضعف الواضح في رسم الحروف من جراء عدم التقيد بالنسب الخطية اذا ما قارناها بحروف الكتابات التي شاعت في العهد الاتابكي ، كما في شريط اطار مدخل مزار الامام عون الدين (٤) (٦٤٦ هـ) مثلا ٠

---

١) د ٠ حسن الباشا : الألقاب الاسلامية ، ص ٣٨١ - ٣٨٢ ٠

٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٦،٨٥- ١٥٥٦ ٠

٣) أنظر الرسوم : ١٥٣٨،٨٥- ١٥٤١ ٠

٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨- ١٤٢٤ ، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٦، ١٤٣٣- ١٤٤٣ ٠

٣ـ لم يوفق الفنان بتوزيع الكلمات على المساحة المخصصة لها بحيث جاءت احيانـــا متباعدة واحيانا أخرى متقاربة الى بعضها (١) .

٤ـ على الرغم من وجود ظاهرة الشكل الخطي بالفتحة والضمة والشدة والتزيين الخطي بالوردة الخطية والشكل الهلالي والعناصر النباتية والحروف التوضيحية ،الا أن تلك التزيينات والتشكيلات كانت من القلة بحيث لم يوفق الفنان في القضاء على الفراغ الموجود بين الأحرف والكلمات وكذلك تأدية الغرض الفني لها تأدية كاملة (٢) .

٥ـ التنوع في رسم بعض الحروف وعدم التقيد برسم واحد مثال ذلك (الالف) الأوليـــة نجدها في كلمة (اللهم) (مطلقة) وفي كلمة (السيد) نجدها (مشـــعرة) (٣).
ويلاحظ نفس الشيء على رسم حرف (الياء) فأحيانا يرسم (مجموعـا) ، كما فـــي كلمة المرتـضى الاولى ،وأحيانا يرسم (راجعا) كما في كلمة الحسيني (٤) . وكذلـــك نجد نفس الحالة متمثلة في حرف (الهاء) الأخير المتصل اذ يرسم تارة (مخطوفا) كما في كلمة (بحمله) وتارة (مرسلا) كما في كلمة (شفاعة) (٥) .

٦ـ الترويـــس في رؤوس كثير من الحروف الأولية ،ولا سيما الألف واللام وأحيانا البـــاء والتاء والياء (٦) . والقطاع المسطح لجميع الحروف .

ويعلو المحراب شريط كتابي آخر بخط الثلث على طريقة ابن البواب وبوضعية أفقيـــة يتضمـــن النص التالي (إنما وليكم الله ورسوله والذين آمنوا الذين يقيمون الصلوة ويؤتون الزكوة وهم راكعون ومن يتولى الله ورسوله والذين آمنوا فان حزب الله هم الغالبون)(٧).

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ـ ١٥٥٦ .
٢) أنظر الرسوم السابقة .
٣) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ١٥٥٤ .
٤) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ،١٥٥٣ ،١٥٥٦ ،١٥٦٧ ،١٥٦٨ .
٥) أنظر الرسم : ١٥٥٢ .
٦) أنظر الرسوم : ١٥٦٢ ، ١٥٦٥ ،١٥٦٧ .
٧) المائدة : الآية ٥٥ ، ٥٦ .
أنظر الرسوم : ١٥٥٧ ،١٥٥٨ ـ ١٥٥٩ .

ومن الصفات الفنية في الشريط وجود قوس ثلاثي في بدايته وجدنا ما يماثله من قبل في بعض أشرطة العناصر المعمارية، كما في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين، ومدخل جامع الامام الهاهر (١) .

وعلى الرغم من وجود صفات فنية مشتركة بين كتابة الشريط هنا وكتابة الاشرطة السابقة في المحراب كظواهر الترويس والتشعير والشكل والتزيينات الخطية (٢) ، الا أنه يمتاز عنها بان الفنان كان اكثر توفيقا في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة في الشريط وأن الحروف كانت اكثر انسجاما ورشاقة عما كانت عليه في الاشرطة الاخرى (٣) .

ويتوج المحراب أفريز من الزخارف النباتية بصورة أفقية وبموازاة الشريط السابق، ولكن تعمد الفنان ان يترك بينه وبين ذلك الشريط صفا من القطع الرخامية الصماء ، كما ترك من قبل صفا آخر على نفس القرار بين الشريط المذكور والشريط الذى يحف بتجاويف المحراب (٤) .

ومن المرجح ان ترك هذه الصفوف من القطع الرخامية الصماء بين الاشرطة الكتابية من جهة وبينها وبين الافريز الزخرفي من جهة أخرى كانت متعمدة وذلك لتأدية غرض فني يتجلي بزيادة وضوحها وانسجامها .

والزخرفة هنا بارزة ذات مستوى واحد باستثناء الارضية (٥) وهي عبارة عن وحدات زخرفية تعتمد في تشكيلها على اسلوب التكرار والتبادل والتتابع . وموضوعها الزخرفي يبدأ بورقة نخيلية ثلاثية يخرج من أسفلها غصنان منحنيان نحو الجانبين والاعلى ينشطر كل منهما الى فرعين : السفلي ينتهي بنصف ورقة ثنائية الانصال يتدلى احدهما وينتهي رأسه بتكور على نفسه ، بينما الآخر يستدق بصورة تدريجية نحو الخلف والاعلى حتى يتصل بنصل الورقة النصفية المماثلة في الجهة الثانية ليحمل معه ورقة نخيلية ثلاثية . أما الفرع العلوى للغصن فيتصل مع نظيره القادم من الجهة المقابلة ليحملا ورقة

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٩٣، ١٤٨٥، ١٤٣٦، ٤٨، ٤٤ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٦٠ - ١٥٧١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٥٧ - ١٥٥٩ .

٤) أنظر الرسوم : ٨٥، ٧١٣ والصورة ٤٧ .

٥) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

مقعرة الفصوص تتمركز في وسط المنطقة البيضوية التي تكونت نتيجة تدابر أنصاف الأوراق النخيلية وأنصالها في الأعلى • ثم يخرج من أعلى الوردة غصنان ينتهي كل منهما بورقة نصفية ذات نصلين أحدهما علوى عريض منتصب طليق، والآخر يستدق ويتصل مع مثيله الآتي من الورقة المقابلة لينتهيا بورقة نخيلية ثلاثية تعلو الورقة النخيلية السفلى التي خرجت منها الأغصان لأول مرة • كما تجاور بنفس الوقت الورقة النخيلية التي حملتها الأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية التي انتهت بها الفروع لتلك الأغصان •

ومن المميزات الفنية لزخرفة المحراب المذكورة هي :

أ • امتداد الأغصان والأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية المتقابلة والمتدابرة وتشكيلها مناطق بيضوية وأخرى شبه كأسية كانت بمثابة إطارات حصرت داخلها الأوراق النخيلية والوريدات وحملت بعضها أوراق نخيلية أخرى بعد أن إستطالت كما تقاطعت الأغصان وفروعها في أسفل التشكيل الزخرفي بصورة متعاكسة ، أى أن الغصن يمر من فوق الغصن الآخر وسرعان ما يصبح تحت الغصن الذى يليه بحيث طبعت تلك الأغصان بطابع الحركة (رسم ٧١٣) •

ب • الحزوز الواسعة في الأغصان والتقعرات داخل الأوراق وأنصالها مما أعطاها نوعاً من التجسيم • كما تميزت الأنصال السفلى لأنصاف الأوراق النخيلية والأنصال الجانبية للأوراق النباتية بانتهاء رؤوسها بالتواءات كروية على نفسها (الرسم السابق) •

حـ • خروج الأوراق النخيلية والوريدات من أغصان تكون كل منها من التقاء غصنين بالأصل ، أو من التقاء الأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية (الرسم السابق) •

د • كبر العناصر وقلة رشاقتها وزيادة اتساع الارضيات فيما بينها ونحتها بواسطة الحفر الرأسي (الرسم السابق) •

وأهم العناصر المهمة للزخرفة هي :

١ ـ أوراق نخيلية ثلاثية الأنصال ذات ثلاثة انواع : النوع الأول له نصلان جانبيان يتميزان بالقصر وتدبب الرؤوس، يعلوهما نصل ثالث لوزى الهيئة يكتنفه تجويف •

أما النوع الثاني فنصلا جانبيه استطالا وامتدا نحو الجانبين ، وبعد ذلك استدقت الرؤوس وانتهت على نفسها بهيئة كروية صماء ، بينما النصل الثالث يعلوهما وهو يشبه النصل المماثل في الورقة السابقة ، وأما النوع الثالث فيشبه النوع الثاني تقريبا ولكنه أصغر حجما والانصال الجانبية أقصر وترتفع قليلا نحو الأعلى بدل الجانبين(١) .

٢ـ أنصاف أوراق نخيلية ذات نصلين : الأسفل منها ينحدر ثم يستدق ، ويلتوي على نفسه مكونا هيئة دائرية صماء . والنصل الآخر يصعد الى الأعلى مع انحناء بسيط ثم يستدق ويتحول الى غصن ليحمل ورقة نخيلية ثلاثية الانصال بعد اتحاده مع غصن آخر لنصف ورقة نخيلية مقابلة (رسم ٧١٣) .

٣ـ وردة الربيع الموصلية (البابونج) ذات الفصوص المقعرة(٢) .

والجدير بالذكر ان الظواهر الفنية والعناصر الزخرفية الآنفة الذكر شبيهة الى حد كبير ومتماثلة بالموضوع الزخرفي بالزخارف التي تتوج محراب مزار الامام يحيى بن القاسم(٣) وكذلك التي تبطن جدران غرفته الداخلية(٤) ، علاوة على الزخارف التي تتوج محراب مزار الامام عون الدين(٥) ، والافريز المكتشف من المنطقة المحصورة بين باشطابية ومزار يحيى بن القاسم(٦) . ووجدنا ما يماثل ذلك خارج الموصل ايضا كما في مزار السيدة زينب في سنجار(٧) من العهد الاتابكي مما يدل على وجود تأثيرات متبادلة فيما بين هذه الأمثلة للنماذج الزخرفية ، وان كانت العناصر في زخرفة محرابنا أقل اتقانا بحيث يدل على التدهور التدريجي الذي أصاب الناحية الفنية في العهد الايلخاني عما كانت عليه في العهد الاتابكي السابق له .

---

١) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ ـ ٧٢٠ .

٢) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧٧١ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٤٢ ـ ٢٤٦ ، والصورة ٦٤ . كذلك أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧٣٠ ـ ٧٣٢ .

٤) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٢٧ ـ ٧٢٩ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٤٧ ـ ٢٤٩ والصورة ٦٨ . كذلك أنظر الرسوم : ٧١٧ ، ٧٣٣ ـ ٧٣٥ .

٦) أنظر الرسوم : ٧١٥ ، ٧٢٤ ـ ٧٢٦ .

٧) Herzfeld, Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 111, Tafel LXXXV11 .

سادسا / محراب مزار بنات الحسن (١)

المحراب معروض حاليا في القاعة الاسلامية في متحف الموصل بعد نقله من المزار الذى كان مثبتا فيه .

وهو مستطيل الشكل متكون من عشرات القطع الرخامية الزرقاء بأحجام مختلفة، ينهج من حيث التخطيط والبناء نظام المحراب المجوف اذ يبلغ عمقه (٥٢ سم) وعرض تجويفه (١٠٨ سم) ، ويمتاز بالضخامة حيث يبلغ طوله (٣٫٣٧م) وعرضه (٢٫٧٨م) (٢) .

والهيكل العام للمحراب يتألف من اطار مستطيل يحف بعمودين يعلوهما عقد مدبب مصنج (٣) .

فالاطار يتوسطه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب عرضه (١٢ سم) ينكسر في كلا الجانبين نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٨٥ سم) من الارضية ويغلق بقوس ثلاثي من البداية والنهاية . ويتضمن النص التالي ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا إله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السماوات وما في الارض من ذا الذى يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحطيون بشئ من علمه الا بما شا وسع كرسيه السماوات والارض ولا يوده حفظهما وهو العلى العظيم) (٤))) .

والحقيقة أن الفنان كان موفقا الى حد كبير في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة لها اكثر مما لاحظناه في شريط محراب مزار بنجة علي على الرغم من اقتصار تلك المساحة

---

١) يقع مزار بنات الحسن في سوق الصاغة، ويرى الاستاذ الديوه جي انه احد المشاهد التي اقامها بدر الدين لوءلوء لابناء الامام علي كرم الله وجهه (الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٦٩) ، ولكن لم نعثر على ما يوءيد ذلك .

ويتألف في الوقت الحاضر من مسجد صغير فيه مصلى وغرفة للتدريس وفي غربي المسجد سرداب به بئر وكان فيه المحراب الذى نحن بصدد دراسته (المرجع نفسه ، ص ١٦٩) .

٢) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٨٨ ، ٩١ .

٣) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٤) البقرة : الآية ٢٥٥ .

في نهاية الشريط، مما أدى الى تداخل الحروف وقصر الحروف المستلقية [١] .

ونمكنا من حصر بعض الظواهر الفنية في كتابة الشريط :

١- القطاع المسطح للحروف وبروزها على الأرضية بواسطة الحفر الرأسي .

٢- وجود الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف والباء والتاء واللام والياء، كما أن نهايات حرف الالف رسمت باشكال متنوعة منها (المطلقة) و (المحرفة) و (المشعرة) [٢] .

٣- الشكل الخطي بالفتحة والكسرة والضمة والشدة . وكذلك التريين الخطي بالوردة الخطية التي يعلوها العنصر اللوزى . بالاضافة الى التريين بالزخارف النباتية . كالأوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق، ويلاحظ ذلك في نهاية الحروف الأخيرة ببعض الكلمات [٣] .

والتريينات الخطية لها غرضان أولاهما التخلص من الفراغ وثانيهما الغرض الفني التريني، ومع هذا فلم يوفق الفنان كل التوفيق في ذلك، بعكس معظم الكتابات التي وجدناها على المخلفات الاثرية من العهد الأتابكي وخاصة التي تعود إلى منتصف القرن السابع الهجرى من عهد بدر الدين لوءلوء .

ويوازى الشريط الكتابي الآنف الذكر من الخارج أفريز أصم مدبب القطاع ذو بروز رمحي يليه أفريز موجي [٤] يوازيه من الخارج اخدود رشيق والملاحظ على الافريز والاخدود الملازم له هو انكسار من كل جهة بصورة الزاوية القائمة على نفس غرار انكسار الشريط الكتابي والافريز الرمحي الفاصل بينهما . وينتهيان بما يشبه القاعدة البوقية والفصوص

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ والصورة ٤٨ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٨٨ - ١٥٩١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٩١ .

٤) الافريز الموجي : هو الافريز الذى يتكون من تقعر خارجي يصعد نحو الأعلى ثم يرتد نحو الداخل والأسفل بهيئة محدبة فيكون بذلك اشبه ما يكون بالموج .

المقمرة (١) .ولاحظنا مثل هذا التشكيل الفني في بعض الافاريز المماثلة في مداخل المدينة مثل مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٢) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية من المعهد الاتابكي (٣) . ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٤) ،علاوة على محراب بنجة علي من العهد الايلخاني (٥) .

أما عقد المحراب فمكون من احدى عشر قطعة رخامية مصنجة ذات حواف مقعرة ومحدبة وغائرة ومستقيمة متداخلة فيما بينها وتمتاز واجهته بزيادة عرضها التدريجي ففي الوقت الذي كان في الاسفل (٣٥ سم) أصبح في الأعلى (٣٩ سم) (٦) .

وباطن العقد شغلته زخارف نباتية برزت بواسطة الحفر الرأسي ، يتكون موضوعها الزخرفي من عمليتين زخرفيتين : الأولى تبدأ من الأسفل بورقة نخيلية في الوسط يخرج منها نصفا ورقة نخيلية نحو الجانبين ، ثم تلتقى الأنصال العليا لحمل ورقة نخيلية أخرى. بينما العملية الثانية تبدأ من المحور في وسط العقد على هيئة عنصر هلالي تخرج من اسفله ورقتان نخيليتان تمتد كل منهما نحو الأسفل والجوانب والأعلى ، في حين يخرج من أعلى العنصر الهلالي نصفا ورقة نخيلية يحصران بينهما ورقة نخيلية ثلاثية يخرج منها غصنان ينحني كل منهما نحو الأعلى والجوانب الداخلية للعقد ثم ينتهي بورقة نخيلية متعددة الأنصال (٧) .

ولم تقتصر الزخرفة النباتية على باطن العقد بل تمتد تـه الى الكوشة من الجانبين (٨) .

وللزخارف سواء التي شغلت صدر العقد أم كوشته مزايا فنية متعددة منها : خاصية التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها البعض ، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية

---

١) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .

٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .

٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٧) أنظر الرسوم : ٨٧، ٩٤ ٦ والصورة ٤٨ .

٨) أنظر الرسوم : ٨٧، ٧٠٥ والصورة ٤٨ .

احيانا واتحاد أنصالها العليا لحمل بعض الأوراق النخيلية ،بالاضافة الى وجود الحزوز داخل الأغصان والتقعر داخل الأنصال ،وزيادة عرض الأغصان وكبر العناصر .

كذلك وجدت في تلك الزخارف عناصر متنوعة منها : أوراق نخيلية ثلاثية الأنصـــال مختلفة الهيئات في محاور الزخرفة ،وكذلك أنصاف الأوراق النخيلية المختلفة . عـــلاوة الى العناصر الهلالية والعناصر الكروية الصغيرة[1] .

والعقد يرتكز على عمودين يتكون كل عمود من بدن اسطواني مطعم بزخارف هندسية بارزة من الرخام الأبيض على هيئة الخطوط المنكسرة عموديا وأفقيا تفصل بينها الأرضيات التي تحولت بدورها الى خطوط بنفس الثخن والهيئة ولكن ذات قطاعات مسطحة[2].

وللعمود تاج مكون من عدة حطات مكعبة ذات مساقط مربعة وقطاعات متباينة مـــن مقعرة ومحدبة وغائرة ومسطحة[3] . وقد اطلقت على هذا النوع من التيجان اســـــم (التيجان ذوات الحطات المتعددة)[4] وللعمود قاعدة على نفس الغرار تقريـــــا ولكنها بصورة مقلوبة[5] .

وللتوفيق بين البدن الاسطواني والمسقط الافقي المربع عمد الفنان الى استحـداث مقرنـصات ركنية صغيرة شبيهة بالاقواس الصغيرة في عـــنق البدن وفي نهايته السفلى .

ويحف بالعمود من جهته الخارجية ومن أعلاه وأسفله أفريز مقعر[6] ، شــــبيه بالافاريـــز المماثلة التي وجدناها متمثلة في أطر معظم العناصر المعمارية من مداخـــل وشبابيك وطاقات[7] في العهدين الاتابكي والايلخاني .

---

١) أنظر الرسوم : ٨٧،٦٩٤ـ ٦٩٩،٧٠٥ـ ٧٠٨ .

٢) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٣) أنظر الرسوم : ٨٧،٣٤٨ والصورة ٤٨ .

٤) تتبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذا النوع من التيجان عند دراستنا تيجان الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٢٦ ـ ٣٢٩ .

٥) الرسوم والصورة السابقة .

٦) أنظر الرسوم : ٨٧،٨٨ والصورة ٤٨ .

٧) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ١٩٤،١٩٦ـ١٩٨،٢٠٠،٢٠١،٢٠٤ـ٢٠٦،٢٠٨ـ ٢١١ .

أما صدر المحراب فمكون من تجويف نصف مضلع سداسي [١] شغل كل ضلع منه بمنطقة مستطيلة حددت أطرافها بخطوط بارزة من الرخام الأبيض محدبة القطاع مطعمة على أرضية الصدر المشكلة من الرخام الأزرق . والجزء العلوي لكل منطقة طعم على نفس الغرار بجامة رباعية مفصصة [٢] تفصلها عن بقية أقسام المنطقة حلقة رابطة وتنتهي من الأعلى بما يشبه الشكل الهلالي ،كما طعمت الجوانب الداخلية للمناطق بخطوط بارزة من الرخام الأبيض أيضا شبيهة بالعرى [٣].

ولم تنته زخرفة هذه المناطق عند هذا الحد بل طعم القسم الأسفل في المنطقة التي تشغل الضلع الايمن للصدر بنجيمات ومضلعات صغيرة من الرخام الأبيض رتبت وفق أساس هندسي دقيق بحيث أصبحت كل نجمة مركزا مشتركا لكل ستة مضلعات تدور حولها بابعاد متساوية ، وهكذا شكلت النجمة الواحدة والمضلعات المحيطة بها مع الأرضية الفاصلة بينها وحدة هندسية مكونة من تداخل وتقاطع ستة نجيمات رباعية ذات مركز مشترك ، بينما القسم الأوسط من المنطقة كانت زخارفه الهندسية على هيئة طبق نجمي [٤] له اثنا عشر رأسا نتج ، من تطعيم الأرضية الزرقاء بوحدات من الرخام الأبيض المكونة لأجزاء الطبق النجمي وهي الترس أو البوءرة النجمية والعناصر اللوزية التي تحف بها وعناصر الكندات التي تليها وتدور حولها ،كما أن الأرضية لا تخلو من وحدات هندسية أخرى من الرخام الأبيض المعطم مثل النجيمات الخماسية الصغيرة التي تحيط بعناصر الكندات ومثلثات واشكال من الكندات (رسم ١٢٤٢) .

وبخصوص المنطقة الوسطى في الصدر فقد طعمت بزخارف هندسية من الرخام الأبيض بطريقة فنية نتج عنها اشكال من الصلبان المعقوفة وأخرى شبيهة بحرف (تي) اللاتيني [٥] (رسم ١٢٤٣) .

---

١) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٩١ والصورة ٤٨ .

٢) نوهنا الى المناطق المفصصة لدى التعرض الى زخارف المحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٢٢ .

٣) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ١٢٤٢ـ١٢٤٤ والصورة ٤٨ .

٤) تطرقنا الى الاطباق النجمية عند دراستنا النواحي الفنية في الافاريز الزخرفية في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣١٩ ، ٣٧٠ .

٥) تتبعنا الأصول الفنية للعنصر المذكور وكذلك الصلبان المعقوفة عند دراستنا زخارف المحاريف بصورة عامة في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ٢١٨ ـ ٢٢٢ .

وبالنسبة للمنطقة الجانبية اليسرى في الصدر فهي الأخرى طعمت بوحدات هندسية من الرخام الأبيض شكلت مع الأرضيات الزرقاء المطعمة عليها وحدات هندسية مختلفة، ففي القسم الأسفل من المنطقة كانت الوحدات على هيئة طبق مضلع مكون من مضلع ثماني تحف به أنصاف مضلعات أخرى بحيث كونت معه مركزا مشتركا واحدا بعد أن تداخلت أضلاعها فيما بينها من جهة، وبينها وبين المضلع الأصلي الكامل من جهة أخرى. والقسم الوسطى من المنطقة طعم بوحدات شبيهة تماما بتلك الوحدات التي وجدناها في القسم الأسفل من المنطقة الجانبية اليمنى التي تطرقنا اليها في بداية الامر (رسم ١٢٤٤).

ويحدد صدر المحراب من الاسفل أفريز من الزخارف الهندسية الشبيهة بالمعينات المتتالية بوضعية أفقية (١).

والوحدات الهندسية المطعمة بما في ذلك الأرضية التي طعمت عليها تميزت بمستواها المسطح بعكس أطر المناطق، وكذلك الجامات الرباعية المفصصة التي تتوج أقسامها العليا حيث تميزت ببروزها المحدب كما اسلفنا (صورة ٤٨).

ويفصل صدر المحراب عن باطن العقد شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب يتضمن عبارة الشهادة (اشهد أن لا اله الا الله وحده لا شريك له) (٢).

كما يتوج المحراب شريط آخر بنفس الخط (٣) نصه (بسم الله (٤) . قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد (٥) . صدق الله العظيم) (٦).

---

١) تعرضنا الى المعينات المتتالية عندما تناولنا العناصر الفنية للمحاريب في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٧٠، ٣٧١.

٢) أنظر الرسوم : ١٥٩٧، ٨٧ والصورة ٤٨.

٣) أنظر الرسوم : ١٥٩٥، ٨٧، ١٥٩٦ والصورة ٤٨.

٤) اختصرت عبارة البسملة على غير العادة، وربما يعد ذلك الى اقتصار المساحة المخصصة للكتابة.

٥) سورة الأخلاص.

٦) عبارة لا تعد جزءا من الآية الكريمة وانما تدل على انتهاء النص القرآني.

والنصان في الشريطين المذكورين لهما نفس المميزات الفنية التي لاحظناها في نص الشريط المدون على اطار المحراب ما عدا قلة الزخارف التزيينية فيهما .

وبعد فان جميع الكتابات الواردة على المحراب لا تتضمن تاريخا ولهذا سنستخدم طريقة الدراسة المقارنة لمعرفة التاريخ التقريبي الذى يمكن نسبة المحراب اليه معتمدين على النواحي التالية :

اولا / اسلوب التخطيط ونظام البناء : بينما أن المحراب يتصف بالضخامة وبالتجويف المضلع . وصفة الضخامة لم نعهدها في محاريب الموصل الا في القرن السابع الهجرى ما عدا محراب الجامع المجاهدى ٥٧٦ هـ (١) ولكنها وضحت بصورة جلية في القرن السابع الهجرى في المحراب الصيفي للجامع النورى (٢) ، وفي محراب جامع الامام الباهر (٣) ، ومحراب مزار بنجة علي (٤) ، كما أن خاصية التجويف والصدر المضلع في المحاريب لم نعهدها هي الأخرى في محاريب المدينة الآ في القرن السابع وما بعده ، كما في محرابي الجامع النورى ومزار بنجة علي الآنفي الذكر (٥) .

ثانيا / النواحي الزخرفية : ان أهم الظواهر الفنية البارزة في زخارف العقد وكوشته كزيادة عرض الأغصان ، ووضوح الانقسام داخلها ، وكبر العناصر ، واتساع الارضيات فيما بينها ، وانعدام القيعان المجوفة من الأوراق النخيلية ، وزيادة التقعر داخل الأنصال ، وتدابر أنصاف الأوراق النخيلية على هيئة مناطق لوزية ، واستطالة واتحاد الأنصال العليا فيها لحمل عناصر الأوراق النخيلية الثلاثية ، وكذلك العناصر الهلالية لم نعهدها في مخلفات الموصل الاثرية الآ في القرن السابع الهجرى وما بعده (٦) .

---

١) احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص٤٨ ، رسم ٤٧ ، ٤٨ .

٢) المرجع نفسه ، ص٢٨٨ ، رسم ٢٨١ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ ، رسم ٢٩١ .

٤) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٦ والصورة ٤٧ .

٥) أنظر الرسوم السابقة والصورة ٦١ .

٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص٣٤٣ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ .

ومما تجدر الاشارة اليه أن بعض الحزوز نفذت بواسطة الحفر الرأسي كما أن التقعر في بعض الأنصال تحول الى حزوز رأسية تركت بينها مناطق بارزة ٠وهذا يعد نوعا من التطور الفني لم نعهده في زخارف العهد الاتابكي لأن حزوز الأغصان التي شاعت بصورة عامة في منتصف القرن السابع الهجري نفذت بواسطة الحفر المشطوف وهذا التطور يجعلنا نستبعد عودة الزخارف الى العهد الاتابكي ووضعها في عهد لاحق ٠

وبخصوص الزخارف المطعمة في صدر المحراب فعلى الرغم من أن معظم عناصرها كالطبق النجمي والطبق المضلع والمعينات المتتابعة قد وجدت في العهد الاتابكي منذ نهاية القرن السادس الهجري ومنتصف القرن الذى تلاه ٠ كما في زخارف الافريز المطعم المبطن لغرفة جامع الامام محسن الاثرية (١) ، ومحراب جامع الامام الباهر (٢)، وشاهد قبر مرقد الخلال (صورة ٢٢٠) ،وجوانب القبر في مرقد المهداني (صورة ٢٢٨)، الا أن طريقة التطعيم في محرابنا قد تدهورت عما كانت عليه في العهد الاتابكي ،اذ نجد أن الوحدات الزخرفية المطعمة في صدر المحراب قد تركت فجوات بينها وبين الأرضية المطعمة عليها ، في حين كانت الوحدات المطعمة في العهد الاتابكي لا تترك اى فراغ بينها وبين الأرضية حتى يخيل للناظر أن تلك الوحدات تكون قطعة واحدة مع ارضياتها ولا يتمكن الشخص ان يفرق بينها ،الا باختلاف الوان الرخام نفسه (٣) .

ونستنتج من ذلك أن طريقة تطعيم الوحدات الزخرفية الرخامية المطعمة على أرضية رخامية مغايرة باللون على الرغم من شيوعها في العهد الاتابكي ،الا أنها في هذا المحراب أصبحت دونها في المستوى ٠ كما نجد من ناحية أخرى أن التطعيم في العهد الايلخاني في العقد الثاني من القرن الثامن الهجرى قد تغيرت طرقه فاستبدلت الوحدات المطعمة الرخامية بعناصر أخرى من الجص ٠ كما في الشريط الكتابي الدائر على الجدران الداخلية لغرفة مزار الامام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ) ٠ ونتيجة لما تقدم نرجح أن أسلوب تطعيم الوحدات الزخرفية في محرابنا يعود الى العهد الايلخاني من نهاية القرن السابع الهجرى ٠

---

١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ – ١١٧٠٠

٢) الجمعة :المرجع السابق ،ص ٣٠٩ ،رسم ٢٩٥ ٠

٣) تكلمنا عن طرق التطعيم (التنزيل)على الرخام واساليب تنفيذها عند تناولنا مادة الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ ٠

ثالثا / الكتابات : وجدنا أن النصوص الكتابية في المحراب امتازت بقلة تزييناتها وحركات الشكل الخطية ، بالاضافة الى عدم تمكن الفنان من التوفيق بين الكتابات والمساحات المخصصة لها . أضف الى ذلك عدم الاتقان في رسم الحروف اذا ما قيس برسم حروف الكتابات في الفترة الاتابكية ، ولا سيما التي تعود الى فترة بدر الدين لؤلؤ . ولكننا نجد من جهة أخرى أن المميزات الفنية المذكورة في كتابات المحراب شبيهة بتلك المميزات التي لمسناها في كتابات محراب مزار بنجة على (٦٨٦ هـ) .

وعلى هذا الأساس فان المقارنة التي أجريناها لعناصر المحراب وأساليبه الفنية والمعمارية تشجعنا على ترجيح نسبته الى العهد الأيلخاني ، وربما كان معاصرا من حيث الزمن لمحراب مزار بنجة علي الآنف الذكر . أى انه يقع ضمن الفترة الأولى من ذلك العهد .

سابعا / محراب مسجد الامام ابراهيم

يعد المحراب في حالة غير سليمة ، فهو عبارة عن مجموعة من الحجارة المفككة على هيئة كومة من الانقاض منزوية في الركن الشمالي الشرقي لغرفة حضرة المسجد (صورة ٥٤) .

ونظرا لحالته المذكورة فقد حاول البعض دراسته في السابق مكتفيا بمعالم صورته الفوتوغرافية (١) التي اخذت له من قبل مديرية الآثار (٢) قبل انتزاعه من مصلى المسجد القديم الذى كان يقع الى الشمال من الفناء الحالي للجامع ، ثم ردم مؤخرا نظرا لانخفاضه عن مستوى المناطق المجاورة واستعيض عنه بالمصلى الحاضر .

وبما أن الصور الفوتوغرافية لا تفي بالغرض الكامل بالنسبة للدراسات الاثرية ، الا عندما تقرن بدراسة الاثر على طبيعته ، لذا حاولت جهدى اعادة تنظيم الأجزاء المتبقية من المحراب ، حيث مكنتني من اعطاء الصورة الحقيقية لنظام بنائه وتخطيطه وخصائصه الفنية والمعمارية ، التي لا يمكن للصور الفوتوغرافية ان تعبر عنها التعبير الكامل ، كذلك اتضح لي من خلال عملية جمع الأجزاء المبعثرة للمحراب واعادة تركيبها ، فقدان معظم القطع المكونة لعقده وصوره وبعض القطع المؤلفة لاطاره الخارجي . والاركان التي يرتكز بواسطتها على الأرضية (٣) . كما اتضح لي أن الافريز الزخرفي والشريط الكتابي الذى يعلوه المتوجان للمحراب قد نقلا وثبتا فوق مدخل المصلى الحديث (صورة ١٩٥) .

ونتيجة لاعادة جميع الأجزاء الباقية من المحراب ، وبمساعدة صوره التي أخذتها مديرية الآثار قبل نقله وبعثرة أجزائه تمكنا من تبين هيئة ونظام بنائه الأصلي فقد كان يتخذ شكلا مستطيلا يتميز بالضخامة ، ارتفاعه (٣ر٥م) (٤) ، وعرضه (٢ر٧٥ م)

---

١) نجاة يونس : المحاريب العراقية ، ص ١٩٢ .

٢) أنظر الصور : ٥٢ ، ٥٣ .

٣) أنظر الرسم : ١٨٧ والصورة ٥٥ .

٤) نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ١٩٢ . والجدير بالذكر ان الطول الحالي للمحراب بعد اعادتنا تجميع أجزائه هو (٢ر٢٨م) واضافة عرض الافريز الزخرفي والشريط الكتابي اللذان كانا يتوجانه . ونرجح ان الفرق بين طوله الاصلي وطوله الحالي البالغ (٢٢سم) كان يمثل ارتفاع القطع التي كان يرتكز عليها اطار المحراب من الجانبين .

يتألف من اطار خارجي يحف بعمودين مضلعين يعلوهما عقد مجوف مصنج ويتوج كل ذلك افريز زخرفي يعلوه ويوازيه شريط كتابي ،ويفصل بين صدره وباطن عقده شريط كتابي بوضعية أفقية (١) .

والمحراب يتبع من حيث التخطيط نظام المحراب الجوف اذ يتكون صدره من نصف مضلع خماسي ، وهو نفس التخطيط الذى تمثل في بعض محاريب العهدين الاتابكي والايلخاني . كما في محراب الجامع النورى (٢) ، ومحرابي مزار بنجة علي (٣) ، ومزار بنات الحسن (٤) .

واطار المحراب يظهر عليه افريزان أحدهما خارجي من نوع الافاريز الموجية يمتاز بانكساره نحو الخارج قبيل الارضية في كل جانب على هيئة الزاوية القائمة تنتهي بقاعدة بوقية تعلوها تقعرات مفصصة صغيرة (٥) . وشكل الافريز وانكساره وانتهائه على هذه الصورة يماثل افاريز مشابهة وجدناها من قبل على اطر بعض مداخل ومحاريب وشبابيك المدينة خلال العهدين الاتابكي والايلخاني ، كما هو الحال في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٦) ،ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٧) ،ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٨) ، علاوة على محرابي مزار بنجة علي (٩) ومزار بنات الحسن (١٠) أما الافريز الداخلي للاطار فقد نحت على حافته الداخلية التي تحيط بتجويف المحراب

---

١) أنظر الرسم السابق والصور : ٥٢ ، ٥٣ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ . أنظر الصورة ٦١ .

٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٩٠ والصورة ٤٧

٤) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٩١ والصورة ٤٨ .

٥) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٦) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥

٧) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .

٨) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

٩) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

١٠) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

وقد اتخذ هيئة الأفاريز المقمرة التي وجدناها في السابق في معظم مداخل ومحاريب وشبابيك وطاقات المدينة [١] .

ولعل أهم ما في الاطار شريط كتابي عرضه (١٤سم) يوازى الأفريز الخارجي ولا يفصله عنه سوى افريز رشيق مدبب ذى حواف مشطوفة وقد تضمن الشريط كتابة بخط الثلث على طريقة ابن البواب تبدأ من أسفل الجهة اليمنى للاطار وتنتهي في الجهة المقابلة بمثل ما ابتدأت في الجهة الأولى نصها : ((بسم الله الرحمن الرحيم ٠ الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذى يشفع عنده (الا باذنه يعلم ما بين) [٢] ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء (من علمه) [٣] الا بما شاء وسع كرسيه السموات والارض ولا يووده حفظهما وهو العلي العظيم)) [٤] .

وقد لمسنا في كتابة النص المذكور ميزات فنية أهمها :

١ـ وجود الترويس الخالي من (الزلف) في هامات الحروف المنتصبة ، وكذلك المدات القائمة لكثير من الحروف الأولية والمنفصلة ، علاوة على التشعير المتمثل في نهايات الحروف المنفصلة وخاصة حرف الألف [٥] .

٢ـ وجود ظاهرة الترابط بين حروف الكلمات المتجاورة كترابط حرفي الراء والحاء في كلمتي (الحرمن) و(الرحيم) ، وحرفي الهاء واللام في لفظة الجلالة وكلمة (لا) ، والميم واللام في كلمتي (القيوم) و(لا) والالف الأولية واللام في الكلمة (الا)٠ علاوة الى خاصية التسلسل الخطي وعدم تراكب الكلمات [٦] .

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ ١٩٤، ١٩٦ـ ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٦، ٢٠٨ـ ٢١٣ ٠

٢) فقد النص المذكور من الآية لفقدان القطعة الرخامية التي نحت عليها في أعلى الاطار٠

٣) فقد النص المذكور من الآية لفقدان القطعة الرخامية التي نحت عليها في الجانب الايسر من الاطار ٠

٤) البقرة : الآية ٢٥٥ ٠

أنظر الرسوم : ١٨٠٢ ــ ١٨٠٩ ٠

٥) أنظر الرسوم السابقة ٠

٦) أنظر الرسوم السابقة ٠

٣- محاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل والحروف التوضيحية واشكال الزينة الخطية والعناصر النباتية. ولعل أهم تلك العناصر الزخرفية هو العنصر الذى يعلوه حرف السين في كلمة (بسم) الذى يتكون من غصنين يقتربان من بعضهما ، ثم سرعان ما يتخذان شكلا دائريا مكونا من تداخل انصاف اقواس دائرية ، وبعدها يتجهان نحو الأعلى بصورة متوازية ، ثم يرتد كل منهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقة نخيلية[1] .

٤- جودة الكتابة والتقيد بنسب الحروف الفاضلة على غرار ما هو موجود في نصوص خط الثلث التي وجدت على مخلفات أتابكية .

٥- تنفيذ الكتابة وعناصرها التزيينية بواسطة اسلوب الحفر البارز . وتمثل ظاهرة القطاع المسطح في جميع الحروف .

ويلي اطار المحراب من الداخل في كل جانب من جانبي التجويف عمود مضلع طوله (٤ر١ م) ذو قاعدة وتاج مكعبين يفصل بينهما وبين البدن حطات ذات قطاعات محدبة ومقعرة وغائرة[2] على غرار ما المسناه في تيجان وقواعد اعمدة محراب مزار بنات الحسن[3] . ولكي يوفق الفنان بين بدن العمود المضلع من ناحية وبين كل من التاج والقاعدة من ناحية أخرى استحدث في نهايتي البدن مقرنصات صغيرة . وهي نفس الخاصية المعمارية التي استخدمت لنفس الغرض من قبل في أعمدة محراب الجامع الاموى[4] ، ومحراب بنجة علي[5] ، ومحراب مزار بنات الحسن[6] .

وقد دون على الواجهة الخارجية والداخلية لكل تاج نص تذكارى بخط الثلث بدايته على تاج العمود . ((عمل ابراهيم أبو بكر[7] .. بطي) ، ونهايته على تاج

---

١) أنظر الرسوم السابقة .

٢) أنظر الصور: ٥٢ ، ٥٣ .

٣) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧ .

٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٧) كذا في الأصل والصحيح (ابي) لانه من الاسماء الخمسة التي تجر بالياء عادة .

العمود الايسر • (رحمه الله ورحم من ترحم عليه) • وبهذا يضيف لنا النص المذكور أسما جديدا من أسماء الصناع والمرخمين القدماء في المدينة •

والذى لا حظناه على النصان ميزاته الفنية شبيهة بما هو ماثل في النص السابق على الاطار ما عدا صغر الحروف وندرة تزييناتها التي اقتضتها طبيعة النص • كما لاحظنا أيضا أن الكلمة الأخيرة من اسم الصانع الكائنة على تاج العمود الايمن قد دب التلف الى بدايتها ولم يبق منها في النهاية الا حرف الطاء المتصل بالياء الأخير وبقايا ركزة حرف وسطي مستلق متصل بالطاء من بدايته فربما يمثل حرف السين أو شبيهة أو حرف الباء وما يشابهه (١) ، ولما كانت المساحة لا تستوعب اكثر من حرف من هذه الحروف ،بالاضافة الى حرفي الالف واللام اللذين يستخدمان للتعريف عادة في مثل هذه الحالات لذا نرجح ان يكون الاسم في الأصل (الشطي ؟) أو احد الاسماء أو الالقاب المماثلة •

وبهذا تكون مناقشتنا لهذا النص قد افصحت عن الاسم شبه الكامل لصانع المحراب الذى ورد بصورة غير كاملة في القراءات السابقة •

ويوجد نص آخر بخط الثلث على طريقة ابن البواب على هيئة شريط كتابي يبدأ من أعلى تاج العمود الايمن ويستمر بصورة أفقية على المنطقة المحصورة بين أسفل باطن العقد واعلى الصدر في المحراب ثم ينتهي بأعلى تاج العمود الايسر نصه : ((الصابرين والصادقين والقانتين والمنفقين والمستغفرين بالأسحار • شهد الله أنه لا اله الا هو والملائكة واولوا العلم قائما بالقسط لا اله الا هو العزيز الحكيم ان الدين عند الله الاسلام)) (٢) • ولهذا النص نفس المميزات الفنية التي لمسناها في كتابة شريط الأطار •

ومما يحسن ذكره أن الأشرطة التي تمتد بصورة أفقية على العناصر المعمارية كالمداخل والمحاريب والشبابيك لم نعهدها في الموصل من قبل هذا المحراب لانها ـ كما مر بنا ـ كانت تدور على اطرافها او تتوجها من الأعلى •ولكن بنفس الوقت وجدت مثل هذه الأشرطة الافقية في مناطق اخرى من العالم الاسلامي ،ولا سيما في مصر منذ العهد

---

١) أنظر الرسم : ١٨١٠،١٨١١ •

٢) ال عمران : الآية ١٧،١٨،١٩ •

أنظر الرسوم : ١٨١٢ـ ١٨١٧ •

الفاطمي[(١)] وانتقلت الى العهدين الايوبي[(٢)] والمملوكي[(٣)] . كما شاعت أيضا في سوريـا خلال العهدين الايوبي[(٤)] والمملوكي[(٥)] . ولهذا فمن المرجح ان الخاصية المذكـورة للاشرطة وطريقة تنفيذها على العناصر المعمارية انتقلت الى الموصل عن طريق سوريـا أو مصر .

ويعلو الشريط الآنف الذكر عقد مدبب ذو تجويف على هيئة نصف قبة وله واجهـة عريضة مصنجة بصنجات هندسية ذات حواف مقعرة وغائرة ومستقيمة (صورة ٥٢) شبيهـة تماما بما لمسناه من قبل في عقد محراب مزار بنات الحسن[(٦)] . ويزين الحافة السفلـى لواجهة العقد خطان مضفوران .

أما صدر المحراب المضلع فشغل بصفين مزدوجين من المناطق الهندسية المستطيلة التي تنتهي من الاعلى بأقواس مفصصة تعتمد في تكوينها على التدوير والانكسـار (صورة ٥٣) .على غرار المنطقة التي تزين صدر محراب مزار السيدة زينب في سنجـار من العهد الاتابكي[(٧)] .

ويتوج المحراب افريز من الزخارف المعمارية على هيئة المقرنصات المتتابعة يشـغل كلا منها ورقة نخيلية ثلاثية ذات أنصال تتميز بعرضها وتدبب رؤوسها ووجـود التقعرات داخلها[(٨)] . ويعلو الافريـز المذكور شريط كتابي بقلم الثلث على طريقـة

---

(١) Grube, The World of Islam , P. 65 , Fig . 26 .

٢) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، لوحة ١٩ .

٣) سنية قراعـة : مساجد ودول ، ص ٢٣٥ .

٤) Abbu, The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol .3 ,Fig. 342 .

٥) عبد القادر الريحاني : الابنيـة الاثرية في دمشق (المدرسة الجقمقجيـة)، صورة ٥ .

٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

٧) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٨ .

٨) أنظر الصور : ٥٢ ، ١٩٥ والرسم ١٢٥٥ .

ابن البواب يتضمن النص الآتي : ((انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر واقام الصلوة واتا (١) الزكوة ولم يخشى (٢) الا الله فعسى أولئك أن يكونو (٣) من المهتدين)) (٤). والصفات الفنية بكتابة هذا النص مماثلة لنفس المميزات التي رأيناها في نصوص المحراب السابقة .

وطبيعة الافريز وما يشغله من اوراق نخيلية وتتويجه بشريط مدون بقلم الثلث على طريقة ابن البواب وبالجودة التي لاحظناها فيه بعد كل ذلك من المميزات التي امتازت بها معظم المداخل المنسوبة الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠-٦٥٧هـ) (٥) . لذا نستبعد عودته منذ الأصل الى المحراب . ومما يجدر التنويه به أن الافريز الزخرفي والشريط الكتابي المذكورين لم نجدهما ضمن قطع المحراب المبعثرة التي حاولنا ترتيبها ، وانما وجدناهما يتوجان مدخل المصلى الحديث (صورة ١٩٥) .

وبعد فعلى الرغم من كثرة نصوص المحراب فانها لم تتضمن نصا مؤرخا ، كما أن كتب التراجم والوفيات لم تسعفنا للتعرف على شخصية صانعه - كما بينا - ومع هذا فأن السيدة نجاة يونس قد استبعدت نسبته الى العهد السلجوقي أو الاتابكي معتمدة على قلة زخارفه ، وعلى طبيعة عقده المدبب المصنج ذي الواجهة الواسعة ، الذي كان قليل الشيوع في العهدين المذكورين (٦) . وحسب ترجيحي ان الادلة التي أوردتها السيدة المذكورة لا تكفي لصحة رأيها وذلك لعدم تمكننا من فحص اجزاء المحراب على الطبيعة واكتفائها بما توضحه الصور الفوتوغرافية فقط .

وللبت في أمر العهد الذي يرقى اليه المحراب سنسلك طريق الدراسة المقارنة معتمدين على النواحي التالية .

---

١) كذا في الأصل والصحيح (آتي) .

٢) كذا في الأصل والصحيح (يخش) لانها مجزومة .

٣) كذا في الأصل والصحيح (يكونوا) .

٤) أنظر الصور السابقة والرسوم ١٦٤٤-١٦٤٦ . التوبة : الآية ١٩ .

٥) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٦، ٥٠، ٥٦ .

٦) نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ١٩٤ .

١ـ الناحية المعمارية والتخطيط : ان تخطيط المحاريب ذات التجاويف المضلعة لم نعهده ،الا في عصر بدر الدين لؤلؤ . كما في محراب الجامع النوري،ثم امتد الى الفترة الايلخانية الاولى ،كما في محرابي بنجة علي (٦٨٦ هـ) ومزار بنات الحسن المعاصر له كما أوردنا . أما الاعمدة المضلعة فعلى الرغم من تواجدها خلال العهدين الاتابكي والايلخاني ،الا أنها كانت في العهد الاتابكي اكثر شيوعا منها في العهد الايلخاني من ناحية،وأن استعمالها في المحاريب ظهر في بداية الأمر في محراب الجامع النوري (١) ،ثم تمثل فيما بعد في محراب مزار بنجة علي (٢) الآنفي الذكر من ناحية أخرى . بينما هيئة التيجان والقواعد المكمهة ذات الحطات المحدبة والمقعرة في المحراب ،وكذلك عقده المدبب ذو الواجهة العريضة المصنجة بصنجات ذات حواف مقعرة وغائرة لم نعهدها الا في محراب مزار بنات الحسن السابق الذكر كما أسلفنا .

٢ـ الناحية الزخرفية : أن الخطوط المضفورة المزينة للحافة السفلى في واجهة العقد لم نعهدها في الموصل ،الا في الفترة الاتابكية . كما في مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٣) (النصف الثاني من القرن السادس الهجري) ومحراب الجامع النوري الذي أوردنا ذكره ، ومحراب جامع جمشيد (٦٠٠ هـ) (٤) .

٣ـ مميزات الخط وطبيعة الكتابة : بينا أن نصوص المحراب دونت بخط الثلث على طريقة ابن البواب وكانت في منتهى الدقة والاتقان الذي لم نعهده الا في نصوص عناصر معمارية منسوبة الى عصر بدر الدين لؤلؤ ،كما في نصوص محراب الجامع النوري (٥) ، ومدخلي مزار الامام عون الدين مثلا (٦) . بينما كانت نصوص الفترة

---

١) الجمعة : المرجع السابق،ص ٣٠١ ،رسم ٢٨١ ،كذلك أنظر الصورة ٦١ .

٢) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

٣) أنظر الرسم : ٤٠ والصور : ١٠،١١ .

٤) الجمعة : المرجع السابق،رسم ١٤٦ وصورة ٣٨ .

٥) المرجع نفسه ،رسم ٢٨٣ وصورة ٨١ .

٦) أنظر الرسوم : ١٤١٨ـ١٤٢٤ ،١٤٢٨ ،١٤٢٩ ،١٤٣٦ـ١٤٤٣ ،١٤٥٧ ،١٤٥٨ .

الايلخانية دون ذلك من حيث الجودة ٠ مثل نصوص مدخل الرجال في كنيســـــة مارأشـعيا (١) ، ومحرابي مزار بنجة علي (٢) ، ومزار بنات الحسن (٣) .

واستنادا لما تقدم نرجح نسبة المحراب الى فترة بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠_٦٥٧ هـ) من العهد الاتابكي أو الفترة الاولى من العهد الايلخاني ٠

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٢٢، ١٥٢٣ ٠

٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٨_ ١٥٤١، ١٥٤٦_ ١٥٥٩ ٠

٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨_ ١٥٨٥ ٠

الفصل الثالث
الشبابيك والطاقات الايلخانية

الفصل الثالث

الشبابيك والطاقات

اولا / الشبابيك

١- شباك جامع الامام الهاهر

يقع الشباك في الحائط الشمالي لغرفة الاحضرة في الجامع المذكور (رسم ٢٦) . وهو متكون من عدة قطع من الرخام الازرق على هيئة اطار مستطيل ارتفاعه (٧ر٢م) ، وعرضه (١٧ر٢ م) ، وثخنه (١٨ سم) يحف بفتحة مستطيلة طولها (٧٦ر١م) ، وعرضها (١ر١م) تعلوها عتبة مصنجة يرتكز عليها عقد منبطح . ويتوج كل ذلك شريط كتابي (١) .

ويعد الشباك من العناصر المعمارية التي لم تدرس ولم تنشر في السابق ، ما عدا قراءة شريطه الكتابي التي لم تسلم من هفوات نتيجة أخطاء ونقصان بعض الكلمات ، كما يتضح لنا فيما بعد .

ولاطار الشباك افريزان : أحدهما خارجي يتوسط الاطار تقريبا وهو من نوع الافاريز الموجية التي تلازمها أخاديد بسيطة من الخارج . ويمتاز بانكساره من كل جانب قبيل وصوله الارضية بحوالي (٤ سم) على هيئة الزاوية القائمة ، ثم ينتهي بقاعدة بوقية يعلوها انحناء شبيه بالقوس المقلوب (٢) . وهو من هذه الناحية يماثل أفاريز بعض أطر المداخل والمحاريب الاتابكية والايلخانية (٣) .

أما الافريز الثاني فيحاذي حافة الاطار الداخلية ويحف بفتحة الشباك ، وهو من نوع الافاريز المقمرة ، ويمتاز بانتهائه على هيئة المقرنص المقلوب على ارتفاع (١٢ سم) من الارضية (٤) . وبهذا يكون مشابها لكثير من الافاريز المماثلة التي وجدناها على أطر بعض المداخل الاتابكية والايلخانية (٥) .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٨ ، ٩٩ والصورة ٦٧ .

٢) أنظر الرسوم والصور السابقة ، وكذلك الرسم ٢١١ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٦ ، ٨٧ .

٤) أنظر الرسوم السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٦٠ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٧٣ .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي الفتحة من الأعلى كابل خال من المعالم الزخرفية . ويمتاز بحافته المتعرجة وباتساعه التدريجي من الأسفل نحو الأعلى (١) . وهو بذلك يماثل تماماً كوابيل المداخل الايلخانية (٢) .

وللشباك عتبة عليا مستطيلة (١ر١ × ٤٤ر٠م) تتكون من خمس قطع مصنجة بصنجات على هيئة الاقواس الثلاثية المطولة تنتهي رؤوسها بمثلثات شبيهة برؤوس الحراب (٣) .

ويعلو العتبة عقد منبطح يتكون من ثلاث قطع مصنجة تتكون كل قطعة من أطراف مستقيمة بصورة عمودية ، ماعدا الأطراف الخارجية للصنجات الجانبية ، اذ تميل قليلاً نحو الخارج لتزيد من اتساع الصنجة كلما امتدت نحو الأعلى (٤) . وهو ما لاحظناه في جميع العقود المنبطحة في مداخل العهدين الاتابكي (٥) والايلخاني (٦) .

وللعقد ظاهرة فنية تتجلى في وجود فصوص غائرة شبه دائرية في حافته السفلى (٧) . وقد وجدت مثل هذه الظاهرة أيضا في بعض العقود المماثلة في المداخل الاتابكية (٨) ، والايلخانية (٩) .

والشباك برمته متوج بشريط كتابي بخط الثلث نصه (هذا ما تقرب بعمل هذا الشباك خواجة شرف الدين حسين البيهقي تقبل الله منه وحشره في زمرة مواليه) (١٠) .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٨، ٣٠٦ والصورة ٦٧ .

٢) أنظر الرسوم : ٢٩٤ـ ٣٠٥ .

٣) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨ .

٦) أنظر الرسوم : ٦٦، ٧٠، ٧٣، ٧٥ .

٧) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

٨) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٦، ٥٠ .

٩) أنظر الرسوم : ٦٦، ٧٣ .

١٠) أنظر الرسوم : ٩٨، ١٥٩٨ـ ١٦٠٠ والصورة ٦٧ .

وعلى الأغلب أن النص غير كامل من النهاية ، علما بأني لم أستطـع تبيان ذلك النقص نظرا لوجود الحائط المستحدث في الفترات اللاحقة الذى طمر موءخرة النص .

وقد قرأ النص قبلنا كل من سيوفي والديوه جي ، الا أنهما لم يفلحا في قراءته قـراءة سليمة ، فقد ظنا أن كلمة (الهيهقي) هي (البدهقي) ، كما أنهما بنفس الوقت لم يتنبهـا الى وجود كلمة (منـه) (١) .

والنص قد اشتمل على عبارات انشائية في مقدمته وعبارات دعائية في نهايته ، بالاضافة الى اسم الشخص المنشىء ونسـبه وأحد القابـه .

ولنا بعض الملاحظات حول ما يحتويـه النص من مدلولات .

فنرى أن العبارة الانشائية (هذا ما تقرب بعمل هذا الشباك) تدل على ان الشخـص الوارد بالنص (شرف الدين حـسين) هو الذى أمر بعمل الشباك من ماله الخاص تقربـا الى الله تعالى ، وليس المقصود به الصانع الذى قام بنحت الشباك وتركيـبه .

وقد استندنا في ذلك على ورود عـبارات مماثلة على بعض مخلفات الموصل الاثريـة لها نفس المدلول من ناحية (٢) ، ولان الشخص على ما يظهر ذو شخصية مرموقة مـن جراء لقبه (خواجه) من ناحية أخرى .

وخواجـة لفظ فارسي بمعني المعلم أو الكاتب أو التاجر أو الشيخ أو السيد . وقـد استعمل في العالم الاسلامي كلقب عام . وكان يأتي أحيانا في أول الألقاب . وكان هـذا اللقب يطلق أحيانا على من يمـت بصلة الى الاصل الفارسي : ومن ذلك اطلاقه علـى الخواجـا مصطفى بن الخواجا محمود بن الخواجا رستم البرصاوى ، المشرف على بعـض التجديدات في الجامع الأزهر في عهد الملك الاشرف قايتباى في نص بتاريخ سنة ٩٠٠ هـ في الجامع الأزهر . وفضلا عن ذلك فقد استعمل اللقب في عصر المماليك ضمن القـاب التجار الأعـاجم من الفرس ونحوهم .

---

١) الديوه جي : مجموع الكتابات المحررة في ابنية مدينة الموصل ، ص ١٤٦ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، ١٣١ ، ١٤٣ ، ٢٦٨ .

وقد استعمل كتاب الانشاء في عصر المماليك كذلك اللقب مضافا الى ياء النسبة : (الخواجكي) بزيادة الكاف التي تدخل في الفارسية مع ياء النسبة في هذه الحالة (١) .

كما اننا نرى أن الكلمتين اللتين تتصدران العبارة الانشائية السابقة وهما (هذا ما) أديا الى ضعف في تركيبهما ،وخاصة بعد تكرر الكلمة (هذا) مرة ثانية بالنص،ولو أنهما خلتا منها لاستقامت ودلت على المراد دلالة سليمة شأنها في ذلك شأن معظم العبارات المماثلة التي وردت على الآثار المعمارية في المدينة (٢) .

أما كلمة (البيهقي) فتدل على نسبة الشخص المذكور الى موطنه الأصلي (بيهق) وهي قرية في الجنوب الشرقي لخراسان (٣) .

ولم نتمكن من العثور على ترجمة للشخص المنشيء الوارد بالنص ،ولكننا اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان لقب (خواجه) يطلق بصورة عامة على اشخاص ينتمون الى الأصل الفارسي من جهة ،وان الموطن الأصلي لهذا الشخص احدى قرى خراسان ، كما بينا عندها نرجح أنه فارسي الأصل والموطن .

وفي كتابة النص المدون بخط الثلث على طريقة ابن البواب بعض الملاحظات العامة والمميزات الفنية نورد أهمها :

١- عدم التوفيق بين المساحة المخصصة والكتابة المنفذة عليها ،مما أدى الى عدم التناسق في توزيع الكلمات في النص (٤) .

٢- ضعف الخط الماثل في الكتابة اذا ما قيس بجودته التي بلغتها في العهد الأتابكي ، ولا سيما فترة بدر الدين لؤلؤ ،وهذا الضعف لم يقتصر على رسم الحروف من قبل الخطاط فحسب ،بل تعداه الى النقار الذي قام بحفر تلك الحروف بحيث لم يتمكن من تخليصها من الأرضيات المحيطة بها فترك بعضها على حالها ،الا من حزوز

---

١) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية،ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ،ص ١٠٨ ،١٣١٦، ١٤٣، ٢٦٨ .

٣) أبو الفضل البيهقي : تاريخ البيهقي ،ترجمه الى العربية يحيى الخشاب وصادق نشأت ،القاهرة ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٦م ،ص ٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠

بسيطة توضح وجود الحروف، ويتجلى ذلك في القسم الأخير من النص (١) .

٣ـ الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية ،كالالف واللام والتاء . كما رسمت نهاية حرف الالف الاولي بهيئات متعددة فمنها ما كان (مشعرا) ويلاحظ ذلك في كلمة (هذا) الاولى ، ومنها ما كان (مطلقا) ونجد ذلك في كلمة (هذا) الثانية، ومنها ما كان (محرفا) كما في كلمة (الدين) . كما أن الكاتب رسم حرف الهاء الوسطي في كلمة (البيهقي) شبيها برسم الهاء الاولي الذى يطلق عليه اصطلاح (وجه الهر)(٢). مما جعل البعض يقرأ الكلمة على غير حقيقتها كما اسلفنا .

٤ـ وجود ركزة لوزية تخرج من حرف الالف الأخير المتصل ونشاهد ذلك في كلمة (ما) . وهو من بقايا تأثير الخط الكوفي (٣) .

٥ـ الشكل والتريين الخطي ويشاهد ذلك في وجود الفتحة والوردة الخطية والعنصر الهلالي المغلق ،بالاضافة الى الورقة ذات الأنصال المتعددة التي تعلو حرف الياء الراجعه في كلمة (في) (٤) .

٦ـ القطاع المسطح للحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي .

وبعد فالشباك لا يحمل تاريخا مدونا ،كما أن الشخص المنشئ لم تسعفنا كتب التراجم والوفيات في التعرف عن تاريخه .ولهذا توجب علينا استخدام الدراسة المقارنة لرد الشباك الى أقرب تاريخ يمكن نسبته اليه .

أ . العناصر الفنية والمعمارية : ان الافاريز المنحوتة على الاطار وجدت على آثار معمارية أتابكية وأيلخانية على حد سواء ـ كما ذكرنا ـ ولهذا لا يمكن أن يعول عليها في رد المحراب الى أحد العهدين .وينطبق نفس الشئ على العقد المنبطح ذو الحافة السفلى المفصصة . ولكن من ناحية أخرى نجد أن الكوابيل تشبه من حيث الهيئة الكوابيل الأتابكية والأيلخانية ،ولكن خلوها من المعالم الزخرفية يدخلها نطاق

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ ـ ١٦٠٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥٩٨، ١٥٩٩، ١٦٠١، ١٦٠٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٩٨، ١٦٠١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ـ ١٦٠٠ .

الكوابيل الايلخانية[١] ،ويخرجها من نطاق الكوابيل الاتابكية المتميزة بزخارفها[٢].
كما أن شكل الصنجات وان كانت تشبه الى حد كبير شكل الصنجات الاتابكية والايلخانية على حد سواء بغض النظر عن بعض الاختلافات الطفيفة ،الا أن خلوها من المعالم الزخرفية والكتابية هي الاخرى تجعلنا نرجح نسبتها الى العهد الايلخاني، لان معظم الصنجات الاتابكية ان لم يكن جميعها شغلت بالزخارف والكتابات والتصاوير البشرية والحيوانية[٣] .

ب • المميزات الخطية والكتابية : ان الضعف الذى وجدناه في خط الثلث، وعدم التوفيق بين الكلمات والمساحات المخصصة لها ،وقلة التريينات الخطية ، وتحوير بعض عناصرها كالوردة الخطية التي يعلوها قوس دائرى صغير كل ذلك لم يكن مألوفا بالعهد الاتابكي الذى بلغ فيه خط الثلث وتزييناته أوج رقيها[٤] ،ولكنه تمثل في كتابات العهد الايلخاني ،مثل كتابات مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ)[٥] ، ومحراب مزار بنات الحسن المعاصر له[٦] ، مما يجعلنا نرجح عودة الشباك الى فترة معاصره لهما •

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الجامع جدد في العهد الايلخاني سنة ٦٩٩ هـ[٧] ، عندها نرجح أن الشباك يرقى الى ذلك التجديد وأنه يعود الى الفترة الايلخانية الأولى •

---

١) أنظر الرسوم : ٢٩٤ـ ٣٠٥ •

٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٢ـ ٢٨٥ •

٣) أنظر الرسوم : ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٨٠ •

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ـ ١٣٦١، ١٤٠٤ـ ١٤١٠، ١٤١٨، ١٤٢٤ـ ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣٦ـ ١٤٤٣، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٨٥ـ ١٤٩٣، ١٥٠٣، ١٥٠٨، ١٥٠٩ •

٥) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ـ ١٥٤١، ١٥٤٦ـ ١٥٥٩ •

٦) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ـ ١٥٨٥ •

٧) الديوه جي : المرجع السابق ،ص ١٤٦ ،حاشية ١ •

٢- شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفيــة

يقع الشباك في الحائط الشرقي لغرفة الضريح الذى تعلوه القبة في مزار الامام محمــد بن الحنفية(١) . ويعد من أهم الشبابيك التي وصلتنا من العهد الايلخاني نظرا للتاريخ المدون عليه وهو سنة (٧٣١ هـ) (رسم ٢٥١) الذى لم يفصح عن الفترة الزمنية للشبـاك فحسب، وانما يساعدنا في التعرف على التاريخ التقريبي لكثير من المخلفات الاثرية غـــير المؤرخة عن طريق الدراسة المقارنة .

والشباك مؤلف من عدة قطع من الرخام الاسمر الداكن ركبت على هيئة إطار مستطيل (١٧ر٢ × ٤٥ر١م) نحتت عليه عدة أفاريز صماء وأخرى مزخرفة تحف بشريط كتابي مطعم ، وكل ذلك يحيط بفتحة ارتفاعها (٩٢ر٠م) وعرضها (٨٢ر٠م) تعلوها عتبة مصنجة تكتنفهـا كتابات مطعمة، ويتمركز كابل في كل ركن من ركنيها العلويين(٢) .

وللاطار إفريز خارجي أصم مسطح ينحدر مشطوفا نحو الداخل، يليه شريط كتابي محاط بأفاريز زخرفية ، وبعدئذ يطالعنا أفريز داخلي أصم يحيط بالفتحة والعتبة العليا على هيئة بروز مدبب ذو جوانب مشطوفة يوازيه من الخارج أخدود على شكل الزاوية الحادة(٣) .

ولعلم أهم ما في الاطار هو الشريط الكتابي الذى خط بقلم الثلث بطريقة ياقـــوت المستعصمي(٤) نصه (بسم الله الرحمن الرحيم . قل لا أسالكم عليه أجرا الا المودة في القربى(٥) . انما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا)(٦) .

ومن الملاحظات الفنية العامة التي يجدر الاشارة اليها في الشريط هي :

---

١) أنظر الرسم : ٢٨ رقم (٤) .

٢) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) يعد هذا النص من أهم النصوص المؤرخة بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصمي. هذا وقد نوهنا الى هذه الطريقة من حيث مميزاتها الفنية عند دراستنا كتابـــات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة

٥) الشورى: الآية : ٢٣ .

٦) الأحزاب : الآية ٣٢ .

أنظر الرسوم : ١٠٠، ١٦٠٥- ١٦٠٨ والصورة ٦٨ .

شبالى حمزه محمد منصه (الخالي) (٦٣٠)

اولا / احاطة الكتابة باطار مسطح رشيق ذى بداية ونهاية مغلقة على هيئة القـــوس المفصص ويتحول في كل زاوية من الزاويتـين العلويتـين الى دائرة كبيرة تكتنفهـــا دائرتـان آخريتان ترتبط بالاطار من الاعلى والاسفل بخطوط مضفورة (١) .

والدوائر المذكورة أصبحت بمثابة فواصل بـين الاقسام العمودية للكتابة فـي الجوانب والقسم الافقي في الاعلى . وكان بامكان الفنان أن يستغني عن هذه الفواصل ويعيد الانسجام الفني للنص وعدم تقسيمه كما هو الحال في معظم النصوص الأتابكيـة والأيلخانية على المخلفات المعمارية المشابهة . ولكن استحداث الدوائر ربمـا كان تخلصا من المشكلة التي قد تجابهه في هذه الزوايا لدى تحول الكتابة من الوضعيـة العمودية الى الوضعية الافقية ، أو أن الفنان تعمـد في ذلك ظنا منه أنها تـؤدي غرضا فنيا جميلا .

والشريط الكتابي برمته أحيط من الجوانب الخارجية والداخلية بأفريز رشيق من الزخارف النباتية تعتمـد في تكوينها على تكـرار الوحدات الزخرفية المشابهـة (٢). تتكون كل وحدة من ورقة عـنب ثلاثية الانصال ولا يشذ عن ذلك سوى الاوراق الـتي تشغل الزوايا العليا التي تكونت نتيجة انكسار الافاريـز وتحولها من الوضعيـات العمودية الى الوضعية الافقية ، حيث تتكون الواحدة منها من ورقة نخيلية ثلاثيـة الانصال . وجميع الاوراق المذكورة ترتبط فيما بينها من الاسفل بأغصان رشـيقة منحنيـة (٣) .

ثانيا / أن الشريط الكتابي وما يحيطه من أفاريـز زخرفية وما يكتنفـه من كتابات نفـذت جميعها بمستوى الارضية القائمة عليها ، وذلك بعد حفرها على الارضية وتطعيمهـا بمادة الجبس .

وطريقة التطعيم بالجبـس سادت في الفترة الايلخانية بعد التدهور الذى تعرضت له طريقة التطعيم بالرخام التي ظهرت في الفترة الاتابكية وبلغت أوج نضوجها في نهاية

---

١) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

٢) نوهنا الى مثل هذه المواضيع الزخرفية عند دراستنا زخارف الشبابيك في الفصـل الثالث من الباب الاول في الصفحة ٢٥٩ .

٣) أنظر الرسوم : ٨٩،٩٨،١٠٠ والصورة ٦٨ .

الفترة ذاتها وامتدت الى الفترة الأيلخانية بصورة غير متقنة،ثم استبدلت بالطريقة الثانية البسيطة ،وهي التطعيم بالجص نتيجة هجرة كثير من فناني المدينة أمام الزحف المغولي(١) .

وللخط في الشريط مميزات فنية متعددة منها :

١- رشاقة الحروف وقلة امتلائها وطول مدات القائمة منها على حساب عرضها(٢) .

٢- وجود خاصية الترويس في رؤوس بعض الحروف الاولية كالالف والباء واللام والياء والرأس الطليق لحرف الهاء والرأس الخلفي للهاء المعراة غير المتصلة(٣) . وعلى الرغم من شيوع خاصية الترويس في العهد الأتابكي ، لكنها هنا تطورت وذلك بزيادة طول الرأس وقلة تضخمه عما كان عليه في العهد السابق . بالاضافة الى انبثاق ركزة من واجهة الرأس السفلى التي يطلق عليها اصطلاح (الزلف أو الاضافة) واستطالة الرأس والاضافة من الخصائص المهمة التي تمثلت في خطوط العصر الأيلخاني ولم نعهدها في العهد الأتابكي .ويعد ذلك نتيجة لتحول الكتابة بخط الثلث من طريقة ابن البواب الى طريقة المستعصمي التي تميزت بهذه الخاصية .

٣- وضوح خاصية التشعير في نهاية حرف الالف الأولي اكثر مما كانت عليه في العهد الأتابكي بسبب زيادة تقوس التشعير وانحنائه نحو الامام والأعلى(٤) .

٤- الرسم الجديد لبعض الحروف عما كان عليه في العهد الأتابكي .ومن أمثلة ذلك حرف الواو المتصل الذي أصبح (مخطوفا)(٥) بعد أن كان (مجموعا)(٦) .

٥- وجود حركات الشكل والتنوين(٧) . وعلى الرغم من شيوع معظم هذه الحركات في

---

١) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام في الموصل عند تطرقنا الى اساليب تصنيع هذه المادة في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٠،١٦٠٥- ١٦٠٩، ١٦١١-١٦١٣ .

٣) أنظر الرسوم السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ١٦٠٥- ١٦٠٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٦٠٦، ١٦١٢ .

٦) أنظر الرسوم : ١٣٦٧، ١٣٦٩، ١٤٢٥، ١٤٤٨، ١٥٠٠ .

٧) أنظر الرسوم : ١٦٠٥- ١٦٠٨ .

العهد الأتابكي ، الا أن وجود الفتحة فوق الشدة وحركات التنوين لم تكن مألوفة في العهد المذكور .

٦ـ التزيين الخطي بالزخارف النباتية التي تكون على هيئة أغصان تخرج منها أنصال مختلفة يتميز بعضها بوجود القيمان المجوفة والرؤوس الرشيقة الملتوية ، وكذلك وجود الأوراق الثلاثية الرشيقة[١] .

ومع أن الزخارف النباتية وجدت كتزيينات في كتابات العهد الأتابكي ، الا أنها كانت أقل رشاقة ، وهذه الرشاقة جاءت متمشية مع رشاقة الحروف ، كذلك نلاحظ انتهاء بعض الحروف الأخيرة بوريقات[٢] . وهي ميزة لم نجدها في الكتابات السابقة للعهد الأيلخاني . وقد وجدنا مثل هذه الميزة في كتابات محراب مزار بنات الحسن[٣] المنسوب الى الفترة الأيلخانية الأولى .

٧ـ الترابط بين بعض الحروف كترابط حرفي الراء والحاء في كلمتي (الرحمن) و (الرحيم) ، وبين حرفي الراء والنون في كلمتي (القربى) و(انما) ، وبين حرفي الواو والطاء في الكلمة (ويطهركم)[٤] . وهذا النوع من الترابط يعد تطورا في هذه الكتابة لانه كان في العهد الأتابكي يحصل بين حرفين متجاورين في الكلمة الواحدة ، في حين أن الترابط بين حرفين من كلمتين مختلفتين فهو نادر جدا .

واذا انتقلنا الى فتحة الشباك فنرى كابل كل زاوية من زاويتيها العلويتين يتميز بالرشاقة وخلوه من الزخرفة ويتكون واجهته الامامية الطليقة من أفاريز مختلفة القطاعات من مقعرة ومحدبة وغائرة ومسطحة . وقد خلا الكابل من المعالم الزخرفية[٥] .

وبخصوص العتبة العليا التي تعلو الفتحة فقد نحتت عليها صنجات كاملة ونصيفية ذات

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٠٥ ـ ١٦٠٨ .

٢) أنظر الرسوم : ١٦٠٩ ـ ١٦١٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ ـ ١٥٨٣ .

٤) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ١٦٠٥ ، ١٦٠٧ ، ١٦٠٨ .

٥) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ٢٩٠ والصورة ٦٧ .

هيئات كأسية (١) . وهو الشكل المفضل لمعظم صنوج العتبات في العهد الايلخاني (٢) ، في حين ندر وجوده في العهد الاتابكي الذى سبقه (٣) .

وشغلت الصنجات بنص كتابي بخط الثلث على طريقة المستعصمي يتألف من ستة صفوف تتضمن العبارات التالية :

١ـ جدد هذا الشباك المبارك في

٢ـ ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النقـ(ـي) ؟ كمال

٣ـ الدين حيدر بن شرف

٤ـ الدين محمد بن عبيد اللـه الحسيني

٥ـ اعـز الله أنصاره في شهور

٦ـ سنة احد (٤) وثلثن (٥) وسبعماية هلالية (٦) .

ولنا بعض التحفظ على قراءة الكلمة قبل الأخيرة في الصف الثاني ، فهي تعني اللقب (النقي) أو النقيب) . وقد جاء التحفظ نتيجة نقصان الكلمة منذ الأصل حيث لم يظهر منها الا (النقـ ..) ، وذلك لوقوعها في نهاية الجانب الأيسر للعتبة بحيث قصرت المساحة المخصصة لها .

ولا نتمكن من البت بامر الكلمة بصورة قطعية لأن اللقبين وردا ضمن النصوص الخاصة بآل البيت من العلويين أو المنتسبين اليهم . فلقب (النقي) كان يعد

---

١) أنظر الرسوم : ١٠٠، ٢٥١ والصورة ٦٧ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٠، ٦٢، ٦٦، ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٨٠ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٠ .

٤) كذا في الأصل والصحيح (احدى) .

٥) كذا في الأصل والصحيح (ثلاثين) او (ثلثين) جريا على طريقة كتابة النصوص القرآنية .

٦) أنظر الرسوم : ١٠٠، ٢٥١ والصورة ٦٧ .

احد القاب الامام الحسين بن علي (رض) [١] . كما ورد في العصر الفاطمي [٢] . أمـا لقب (النقيب) فعلى الرغم من مدلولاتـه المتعددة، الا أنـه استعمل بصفة خاصـة لنقيب الاشراف من العلويين [٣] ، والرجل هنا حسيني منسوب اليهم . ولكننا نرجح ان اللقب في نصنا (النقي) ـ على الرغم من وجود ركزة الياء الوسطية بعد حرف القـاف التي لا ترد عادة في حرف الياء الاخير ـ لانه ينسجم مع اللقب الذى سبقه وهو (الطاهر) . بينما لو كان (النقيب) لورد قبل (الطاهر) ليتمشى مع سمعة اللقبين السابقين وهما (الحسيب) و (النسيب) .

ومما يجدر ذكره أن النص سبقنا الى قراءتـه كل من : سيوفي والدوه جي وهرزفيلد ، ولكن جميع تلك القراءات لم تسلم من هفوات كزيادة ونقصان وتقديم وتأخير واخطاء [٤] .

---

١) الخليلي : المدخل الى موسوعة العتبات المقدسة ، ص ١٧٩ .

٢) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار ، ص ٥٣٥ .

٣) د . حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الاثـار العربية ، ج ٣ ، ص ١٢٩٧ .

٤) لا يمكن قراءة النص حسب الترتيب بالنسبة لصنجات الصفين الثالث والرابع ، لان ذلك سيؤدى الى ارتباك القراءة .

وسنورد قراءة النص حسب ترتيب صفوفه لنتبين ذلك الارتباك بوضوح .

١ـ جدد هذا الشباك المبارك في

٢ـ ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النقي

٣ـ الدين حيدر بن شرف كمال

٤ـ الدين محمد بن عبيد اللـه الحسيني

٥ـ اعز الله أنصاره في شهور

٦ـ سنة احد وثلثن وسبعماية هلالية .

وسنكتفي هنا بذكـر تلك القراءات ليستجلي القارئ منها الهفوات بعد مقارنتهـــا بقراءتنـا الانـفة الذكر .

فقد جاءت قراءة سيوفي على الوجه الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في

ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النق

الدين حيدمن بن شرف محمد

الدين محمد بن عبيد الله الحسـيني

اعز الله انصاره في شـهور

سنة احد وثلث وسبعمائه هلالية (١)

أما قراءة الديوه جي الذى حاول تحقيق ما جاء به سيوفي فوقع في هفوات اكثر من سابقه . كما أضاف أسماء جديدة لم تكن بالنص اصلا . وكانت قراءته على النحو الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في ولاية المولى الحسيب النقيب احمد ابو العبـــاس محي الدين حيدره بن محمد شرف الدين بن محمد بن عبيد الله الحسيني اعز اللـــه أنصاره . في شهور سنة (واحد وثلثين) وسبعمائة هلالية (٢) .

ونقل لنا اسـتاذنا الدكتور حسن الباشا نفس الاسم الذى أورده الديوه جي فـــي قراءتـه بعـد اعتماده عليه (٣) .

---

١) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة ، ص ١٦٢ .

٢) الديوه جي : المرجع السابق (المحقق) ، ص ١٠٦ ؛ الموصل في العهـــد الاتابكي ، ص ١٣٤ ، حاشية ١ .

٣) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ١٢٩٧ .

بينما كانت قراءة هرزفيلد على الوجه الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في

ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النق

حيد مر بن شرف محمد

الدين محمد بن عبيد الله الحسيني

اعز الله أنصاره في شهور

سنة احد وثلثين و سبعمائة هلالية(١) .

والجدير بالذكر أن الاستاذ يوسف ذنون قد نبه الى بعض هفوات تلك القراءات السابقة(٢) .

وللنص أهمية كبيرة تتجلى في النواحي التالية :

أ • كشف لنا عن ألقاب جديدة لم تردنا في النصوص السابقة استخدمت في العهد الأيلخاني مثل : الحسيب والنسيب والنقي •

فلقب الحسيب : مشتق من الحسب وهو ما يعده الانسان من مفاخر آبائه على ما ذكره جماعة من أهل اللغه • ولو أن البعض يقرر أن الحسب قد يكون في الرجل وأن لم يكن له آباء لهم شرف • وهو لقب فخرى يطلق على الشرفاء من ولد علي بن أبي طالب (٣)

أما لقب النسيب : فمشتق من النسب وهو مرادف للحسب وبهذا يكون لقب النسيب مرادفا للقب الحسيب ويشير الى نفس المعنى(٤) .

---

(١) Herzfeld , Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band 11, P. 288 .

٢) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٣٠ ، حاشية ١٤ •

٣) د •حسن الباشا :الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار، ص ٢٥٩ •

٤) الصفحة نفسها •

بينما لقب النقي : بمعنى النظيف والجمع انقياء وكان اللقب في صيغة الجمع (أنقياء) يستعمل ضمن القاب آل النبي (ص) في العصر الفاطمي (١) .

ب• يزيل النص اللثام عن اسم أحد الولاة في الفترة الايلخانية الذى لم تذكره المراجع التاريخية وهو : (كمال الدين حيدر بن شرف الدين محمد بن عبيد الله الحسيني) الذى يطابق عهده عهد الملك الايلخاني ابي سعيد بن خدانيده (٧١٦ – ٧٣٦ هـ) وبهذا يكون النص قد اكد لنا اهتمام العاهل المذكور بالنواحي المعمارية وتأكيده عليها •

حـ• التاريخ المدون وهو سنة (٧٣١ هـ) الذى أفادنا بالتعرف على بعض المميزات المعمارية والفنية في الفترة الايلخانية ، كما تمكننا بواسطته عن طريق الدراسة المقارنة ارجاع بعض المخلفات المعمارية المشابهة في بعض عناصرها الشباك الى اقرب تاريخ يمكن نسبتها اليه كشباك مسجد الامام ابراهيم ،كما سيتضح لنا فيما بعد •

وبعد فلا بد لنا من الوقوف عند بعض المظاهر الفنية في خط النص والصنجات التي تحف بكلماته من حيث اسلوب التنفيذ والميزات الخطية •

١ـ نفذت جميع الصنجات وكلمات النص بمستوى الأرضية بواسطة حفرها وتطعيمها بالجبس على تلك الأرضية شأنها في ذلك شأن الشريط الكتابي الموجود على الاطار الذى نوهنا عنه فيما سبق •

٢ـ شيوع ظاهرة الترويس المستطيل المشفوع (بالزلف) •

٣ـ الرسم الجديد لحرف الكاف فقد أصبح (مبسوطا)كما في كلمة (الشباك) و(المبارك) باستثناء نفس الحرف في كلمة (كمال) الذى بقي (مشكولا) (رسم ٢٥١) • كما كان عليه الحال في العهد الأتابكي •

٤ـ الشكل بالضمة والشدة والتزيين الخطي بالعنصر الهلالي والعناصر النباتية كالأوراق النخيلية الثلاثية المتنوعة وأنصاف الأوراق ولا سيما تلك التي تنتهي فيها الحروف الأخيرة في الكلمات (الرسم السابق) •

---

١) د • حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٥٣٥ •

ويظهر ان الفنان لم تكن غـايته الترييـين الخطي فحسب ،بل التخلص من الفراغ بدليل اشغال الاقسام السفلى ،وكذلك الفصوص العليا للصنجات الخالية من الكتابـات بالاوراق الثلاثية (الرسم السابق) .

٣ ـ شباك الغرفة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية

يعد الشباك من العناصر المعمارية الهامة التي اكتشفتها عن طريق الحفر والتنقيب، وكان ذلك خلال بحثي عن الآثار الرخامية في ارضية الغرفة الواقعة الى الغرب من غرفة الحضرة التي تعلوها العتبة (١) .

وتمكنت أثناء التنقيب من العثور على أربع عشر قطعة من الرخام الأزرق تمثل معظم الاقسام العليا للشباك، بالاضافة الى بعض الاقسام السفلى وبعد اعادتي تركيب القطع نفسها تمكنت من تخطيط الشباك ومعرفة هيكله العام (٢) .

ويشبه تخطيطه التخطيط العام للمداخل بصورة عامة من جهة (٣) وتخطيط شباك جامع الامام الباهر من جهة أخرى (٤) ، حيث يتكون من اطار مستطيل يبلغ عرضه (١٫٧٨م) ،وثخنه (٢٠سم) ، بينما طوله غير معلوم ،وذلك لفقدان بعض القطع الرخامية المكونة لاقسامه الوسطى (٥) . وتحديد عدد هذه القطع ليس سهلاً ، ولكن اذا حاولنا ان نعيد الانسجام بين الطول والعرض قياسا بالعناصر المعمارية المماثلة. فنرجح عندها أن الشباك فقد قطعتين من كل جانب قياسا بمعدل ارتفاع القطع الباقية (٣٥ سم) .ولو كانت القطع المفقودة أكثر أو أقل من ذلك لانعدم الانسجام تقريبا وبهذا يكون الطول التقريبي للشباك بحدود (٢٫٥١م ؟) .

والناظر للشباك يخاله مدخلا نظرا للتشابه الكبير بين تخطيطه وتخطيط المداخل كما ذكرنا ،ولكن وجود الثقوب في الجوانب الداخلية لاطارة وعلى السطح السفلى لعتبته العليا التي تستخدم لغرض ادخال القضبان الحديدية. كما هو الحال في شباك جامع الامام الباهر المماثل هي التي دلت على كونه شباكا .

وتخطيطه العام يعتمد على اطار مستطيل يحف بفتحة عرضها (٠٫٩٦) وارتفاعها

---

١) أنظر الرسم : ٢٨ رقم (١) .

٢) أنظر الرسم : ١٠١ والصور : ٦٩، ٧٠ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٦، ٦٥، ٦٦، ٧٣، ٧٥ .

٤) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

٥) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ١٠٢ .

(٦٠ر١م ؟) يعلوها عتبة مصنجة ومتوجة بعقد منبطح (١) .

فالاطار نحت عليه افريزان من نوع الافاريز المقعرة التي تحيطها بروزات رشيقة مسطحة . ويلاحظ على الافريز الخارجي هو انكساره من كل جانب من جانبي الاطار نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة وينتهي بمنحنيات مقوسة صغيرة على ارتفاع (٤٧ سم) من الارضية ، كما أن الافريز نفسه في اعلى الاطار ينحني من كل جانب نحو الداخل ثم يرتد منكسرا نحو الخارج والاعلى وينكسر ثانية ليكون ما يشبه الزاوية الحادة وبعدها يمتد أفقيا ليلتقي مع مثيله الاتي من الجهة المقابلة وبهذا يكون قد تحول الى ما يشبه القوس المفصص المقصوص (٢) .

ويوجد في كوشة القوس المذكور كلمتان من خط الثلث مطعمتان بالجبس ففي الجانب الايمن دونت كلمة (محمد) وفي الجانب الايسر دونت كلمة (وعلي) (٣) .

أما الافريز الداخلي للاطار فيحف بفتحة الشباك ويتجاوزها الى [illegible] عليا والعقد المنبطح ويتميز بانتهائه في كل طرف من طرفيه السفليين بتقعر على هيئة القوس أو المقرنص الصغير المقلوب ، بينما في الاقسام العليا يتحول الى ما يشبه القوس المفصص المقصوص على غرار الافريز الخارجي السابق ، ولكن الاختلاف يكمن في وجود قوس صغير يتوسط قسمه العلوي تتوجه ورقة ثلاثية الفصوص (٤) .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة الشباك العلويين كابل ذو حافة متعرجة كونتها الافاريز المقعرة والمحدبة والغائرة والمسطحة ، ويمتاز بخلوه من المعالم الزخرفية ، كما يحيطه بروز مسطح رشيق . هذا وتوجد اختلافات طفيفة بين الكابلين (٥)

---

١) أنظر الرسم : ١٠١ والصور : ٦٩ ، ٧٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٢١٣ .

٣) أنظر الرسوم السابقة .

٤) أنظر الرسوم السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٣ والصورة ٦٩ .

ويعلو الفتحة عتبة مستطيلة (٤٥ x ٩٦ سم) شغلت بصنجات تبدأ بقواعد كأسية من الأسفل وتنتهي بما يشبه القوس الثلاثي من الأعلى . وقد خلت من المعالم الزخرفية والكتابية (١) . وبهذا اتخذت الشكل العام للصنجات الايلخانية (٢) .

وبخصوص العقد المنطبح الذى يتوج العتبة فيتألف من قطعة رخامية واحدة معشقة مع القطع الجانبية العليا للأطار يتكون كل طرف فيها من خط مستقيم عمودى ينكسر على نفسه نحو الخارج قليلا ثم يستعيد وضعه العمودى لينتهي في أعلى الاطار (٣) . وهذا النوع من التعشيق وجدناه قد استخدم في معظم العقود المماثلة في مداخل العهدين الاتابكي (٤) ، والايلخاني (٥) .

ويوجد في السطح السفلي للعقد خمسة ثقوب شبه دائرية يحدها من الخارج افريز مقعر تؤطره بروزات رشيقة مسطحة (٦) . والثقوب المذكورة هي الأخرى وجدناها بنفس الهيئة والموضع في عقود معظم المداخل الاتابكية (٧) ، وبعض المداخل الايلخانية (٨) .

وبعد فالشباك - كما مر بنا - خال من التاريخ ، ولكنني أرجح عودته الى العهد الايلخاني من جهة ، والى نهاية القرن السابع الهجرى من جهة ثانية (اى الى الفترة الايلخانية الاولى) .

والذى جعلني أرجح عودة الشباك الى العهد الايلخاني هو أن بعض ميزاته الفنية والمعمارية اختص بها العهد الايلخاني بصورة عامة دون غيره منها :

---

١) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

٢) أنظر الرسوم : ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ .

٣) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٦٦ ، ٧٠ .

٥) أنظر الرسوم : ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٥ .

٦) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

٧) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ .

٨) أنظر الرسوم : ٦٦ ، ٧٣ .

خلو الصنجات والكوابيل من المعالم الزخرفية والكتابية [١] في حين كانت مشغولـــة بالكتابات والزخارف والتصاوير المتنوعة في العهد الاتابكي [٢] . بينما الفتحات المعمارية كالمداخل والشبابيك التالية للعهد الايلخاني فقد انعدم التطعيم منها وخلت عتباتها من الصنوج المعشقة وغدت كوابيلها بسـيطة .

أما الأدلة التي حملتني على ترجيح عودة الشباك الى نهاية القرن السابع الهجرى فهي كون تخطيط الشباك مشابها لتخطيط شباك الامام الباهر المنسوب الى التاريـخ المذكور من حيث وجود العقد المنبطح وهيئـة الكوابيل كما أسلفنا ، بعكس مالاحظنـاه في الشبابيك الايلخانية المنسوبة الى النصف الاول من القرن الثامن الهجرى الـــتي امتازت بخلوها من العقود المنبطحة وبساطة كوابيلـها مثل الشباك المؤرخ (٧٣١هـ) في مزار الامام محمد بن الحنفية [٣] ، أو خلوها من العقود المنبطحة وكذلك الكوابيل ، كما في شباك مسجد الامام ابراهيم [٤] المعاصر لشباك الامام محمد بن الحنفية المذكور .

---

١) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٢٩٤ ـ ٣٠٥ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٢٧٩ ـ ٢٨٥ .

٣) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

٤) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧٢ .

٤ ـ شباك مسجد الامام ابراهيم

الجدير بالذكر أن الشباك لم يدرس في السابق ما عدا اشارة عابرة الى كتاباته التي قرأت على غير حقيقتها ،كما سنتبين ذلك من خلال دراستها ٠

والشباك يقع في الحائط الجنوبي لغرفة الحضرة المفتوحة على المصلى (١) ويتكون من عدة قطع من الرخام الأسمر الداكن على هيئة اطار مستطيل طوله الحالي (٦٣ر٢م) ،وعرضه (٣٥ر٢م) يكتنفه إطار آخر طوله (٠٢ر١م) ،وعرضه (٦٧ر٠م) تعلوه عتبة مصنجة (٢) ٠

فالاطار الخارجي عليه افريز قرب حافته الخارجية من نوع الافاريز الموجية التي يوازيها من الخارج أخدود بهيئة الزاوية الحادة ،ويليه شريط كتابي بخط الثلث يحيطه أفريز زخرفي رشيق يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الغصن الافعوانية التي تترك أثناءها فراغات تشغلها أنصاف الأوراق النباتية تنبثق من الغصن نفسه (٣) ٠

وقد طعم الشريط والافريز المحيط به بواسطة الجبس فكانا بمستوى الأرضية التي طعما عليها ٠

ويتضمن الشريط الذي دون بخط الثلث على طريقة المستعصمي النص التالي :
(٠٠٠٠٠ يشربون من كأس كان مزاجها كافورا عينا يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيرا يوفون بالنذر ويخافون يوماً كان شره مستطيرا ويطعمون الطعام على حبه مسكينا ويتيما واسيرا إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاا (٤) ولا شكورا (٥) ٠ صدق الله العظيم) (٦) ٠

---

١) أنظر الرسم : ٢٩ رقم (٢) ٠
٢) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ ٠
٣) أنظر الرسم السابق و ٩١٠ ،هذا وتطرقنا الى مثل هذه المواضيع الزخرفية لدى تعرضنا الى زخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٦ـ٢٥٩ ٠
٤) كذا في الأصل والصحيح (جزاءاً) ٠
٥) الدهر : الآية ٥ـ٩ ٠
٦) هذه العبارة لا تعد جزءا من الآية وانما من العبارات التي تختتم بها النصوص القرآنية عادة ٠

أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦١٥ـ ١٦٢٠ ٠

ومن الملاحظ أن النص الذى أوردناه هو الجزء الظاهر من الشريط ، كما أن الطول الذى ذكرناه للشباك يبين طوله الحالي ، ولا ينم عن الطول الحقيقي له ، لان الاقسام السفلى منه قد انطمرت في أرضية المصلى التي تتقدمه ، وتعذر علينا حفرها وذلك لاستخدام تلك الارضية في أداء الصلاة في الوقت الحاضر ، ولكنه بدلالة طول المساحة التي أخذها النص الظاهر من الشريط في الجانب الايمن من جهة ، والنقصان الحاصل في بداية الآية القرآنية من جهة أخرى تمكنا أن نهتدى الى الطول التقريبي للشباك ، ومعرفة مضمون الاجزاء المنطمرة من النص .

فطول المساحة الطبيعية التي يشغلها النص الظاهر من الكتابة هو (٢٥٠ سم) ، بينما طول المساحة التي يشغلها نفس النص على الورق بخط يدنا تبلغ (٢٠سم) ، أى بنسبة (١ / ١٢٫٥ سم) ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الآية القرآنية لا يمكن أن تكون ناقصة لكي تؤدى غرضا واضحا ، بالاضافة الى أن الآيات القرآنية تتصدرها البسملة عادة ، عندها نرجح أن الجزء المدفون من بداية الشريط يتضمن النص (بسم الله الرحمن الرحيم . ان الابرار يشربون) البالغ على الورق بخط اليد (٧٫٥ سم) ، فاذا ضربنا هذا الطول بالنسبة الرياضية السابقة يتضح لدينا مقدار الطول المدفون من الشريط وهو (٩٣ سم) تقريبا .

أما الجانب الايسر من الشريط فيمثل حرف الصاد الاولى نهاية النص الظاهر منه ، وهو بلا شك يعد الحرف الاول من الكلمة الاولى للعبارة التي تختتم بها الآيات القرآنية عادة وهي (صدق الله العظيم) البالغ طولها على الورق قرابة (٣سم) وهو أقل من طول الجزء المدفون من النص في الجهة المقابلة بمقدار (٤٫٥ سم) فاذا أضفنا الى العبارة ذاتها العبارة الثانية التي تلازمها أحيانا في الكتابات القرآنية على بعض المخلفات المعمارية في المدينة وهي (وصدق رسوله الكريم) ، كما في المحراب الصيفي للجامع النورى[1] ، ومدخل جامع الامام الباهر[2] التي يبلغ طولها (٤٫٥سم) ، عندها يصبح طول العبارتين على الورق (٧٫٥ سم) الذى يقابل على الطبيعة (٩٣سم) تقريبا الذى يمثل نفس طول النص المدفون في الجهة المقابلة كما بينا . فاذا أضفنا الى كل ما تقدم كون الشريط لا يمكن ان يبدأ من الارضية مباشرة وانما على ارتفاع معين

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٩٦ ، رسم ٢٨٣ ، صورة ٨١ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٩٢ ، ١٤٩٣ .

لا يقل عن (١٠ سم) عادة ، وذلك لكون النص قرآني من ناحية ، وخوفا على التلف الذى يتعرض اليه من جراء رطوبة الارضية من ناحية أخرى ، عندئذ يتضح لنا أن الجزء المدفون من الشباك (متر واحد) على أقل تقدير . وباضافة ذلك الى الطول الظاهر من الشباك وهو (٢٦٣ سم) ينتج عندنا الطول التقريبي للشباك وهو (٣ر٦٣م) .

ونقد يراتنا المذكورة لم تفدنا في معرفة الطول التقريبي للشباك فحسب ، وانما اهتدينا الى مضمون الأجزاء المدفونه من الشريط الكتابي أيضا .

وتلمسنا مميزات فنية متعددة في كتابة الشريط أهمها :

١ـ شيوع خاصية الترويس المستطيل المقرون (بالزلف) الذى لم يقتصر على بعض الأحرف الأولية ، كالالف واللام والتاء والياء ، بل امتد الى أحرف أخرى كالدال والنون المنفردين ، علاوة الى وجود خاصية التشعير في نهايات أحرف الألف الأولية (١) .

٢ـ شيوع ظاهرة الحروف (المرسلة) . ويلاحظ ذلك بصورة جلية في أحرف الراء والزاى والواو في الكلمات (يشربون) و (كافورا) و (يفجرونها) و (يزيد) و (يوفون) و (يطعمون) و (يتيما) و (واسيرا) و (لوجه) و (نريد) و (جزاء) (٢) . وهي ظاهرة نادرة الشيوع أن لم تكن معدومة في العهد الاتابكي حيث كانت هذه الحروف ترسم (مجموعة) او (مقورة) .

٣ـ التنوع في رسم بعض الحروف كالكاف الأولي : ففي الكلمات (كاس) و (كان) و (مسكينا) رسم (مشكولا) (٣) وهو الرسم المفضل له في العهد الاتابكي . ولكن نجده في الكلمات الأخرى يختلف عن ذلك ويعتمد في رسمه على الخط المائل نحو الامام ثم وضع رسم توضيحي صغير لحرف الكاف (المبسوط) . كما في كلمتي (نطعمكم) و (منكم) (٤) . وهو الشكل الذى لم نعهده في العهد الاتابكي .

٤ـ الزيادة الملحوظة في طول عراقات بعض الحروف المنفردة او المتصلة الأخيرة كالباء والنون والياء ، كما في الكلمات (يشرب) و (يوفون) و (يخافون) و (كان)

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٢١ ، ١٦٢٢ ، ١٦٢٤ ، ١٦٢٥ .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦١٥ ـ ١٦٢٠ .

٣) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦١٥ ، ١٦١٨ .

٤) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦١٩ ، ١٦٢٠ .

و (يطعمون) و (على) ، كما تتميز جميع الحروف برشاقتها مما أعطى زيادة في طـــول مداتها على حساب عرضـــها (١) .

٥ـ الشكل بالفتحة والكسرة والضمة والشدة والتنوين ، علاوة الى التزيين الخطـــــي بالعنصر الهلالي المغلق ، والوردة الخطية والحروف التوضيحية ، وكذلك بالعناصـــر النباتية ولو تميزت بقلتها . مثل الأغصان والأوراق التي نشاهدها فوق حـــرف الميم ، وكذلك الخارجـــة من رأس الكاف الطليق في كلمة (مســـكينا) (٢) .

٦ـ التوفيق بين كلمات النص والمساحة المخصصة لها مما يدل على ازدهار الناحيـــــة الفنية ثانية في المدينة بعد تدهورها في أعـقاب الغزو المغولي لها (٣) .

٧ـ ترابط الحروف الذى تعدى حروف الكلمة الواحدة الى حروف كلمات متجاورة كترابـــط حرفي (السين) و (النون) في كلمتي (كأس كان) وحرفي الراء والباء في كلمـــتي (يشرب بها) وحرفي الراء والياء في كلمـــتي (تفجيرا يوفون) (٤) .

أما الاطار الداخلي للشباك فمنحوت عليـــه شـــريط كتابي بخط الثلث على طريقـــة المستعصمي يتضمن نصه البسملة وادعية لآل البيت : (بسم الله الرحمن الرحيم . اللهـــم صلي (٥) على محمد المصطفى وعلي المرتضى والحسن الزكي والحسين الشهيد وعلي زيـــن العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق وموسى الكاظم وعلي الرضى ومحمد الجواد وعلي الهادى (و) الحسن العسكرى ومحمد الحجة عليهم أفضل الصلوة والسلم) (٦) .

والجدير بالذكر ان الادعـــية المذكورة خاصة بالمذهب الشيعي حيث يرد فيهـــــا أسماء الائمة الاثني عشريه التي نوهنا عنها فيما سبق لدى دراستنا محراب مزار بنجـــة علي .

---

١) أنظر الرسوم : ١٠٠٣، ١٦١٥ـ ١٦٢٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٦١٥ـ ١٦٢٠ .

٣) أنظر الرسوم السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ١٦١٥، ١٦١٦ .

٥) كذا في الأصل والصحيح (صل) لانه حرف امر مبني على حذف حرف العلة .

٦) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦٢٨ـ ١٦٣١ .

ومن أهم الملاحظات الفنية التي تلمسناها في خط النص هي : تداخل الكلمات بالدرجة التي لم نعهدها في معظم النصوص الكتابية سواء أكانت أتابكية أم أيلخانية . ولم يقتصر ذلك التداخل على الكلمات فحسب ، بل تعداه الى تداخل بعض حروف الكلمات المختلفة مع حروف الكلمات المجاورة لها أو التي تعلوها بحيث أصبحت تلك الحروف في حالة عناق . وهذه الخاصية للحروف أغنت الفنان عن احداث الترابط فيما بينها ، كما هو الحال في كتابة الشريط السابق ، علما بأن التداخل الكثيف بين الكلمات وحروفها لم تؤثر على الجمال الفني للكتابة وبقيت محتفظة باتزانها وتناسقها تدل على عظمة الفنان الذي نفذها(١). وخاصية التداخل المذكورة تعد من أهم المميزات لطريقة المستعصمي في خط الثلث (٢).

أما بقية المميزات الخطية في هذه الكتابة تطابق المميزات التي تمثلت في الشريط الكتابي في اطار الشباك الخارجي كالترويس المستطيل المقرون بالزلف ، والتشعير ، ورشاقة الحروف ، وطول مداتها وعراقاتها ، والرسم المرسل لبعضها ، وظاهرة الشكل والتريين الخطي(٣).

ولكن الاختلاف الجوهري بين كتابة إطاري الشباك الخارجي والداخلي هو كونها في الاطار الخارجي مطعمة بالجبس بحيث كانت في مستوى الأرضية المطعمة عليها في حين كانت في الأطار الداخلي بارزة على الأرضية الغائرة .

وللاطار الداخلي بالاضافة الى شريطه الكتابي افريز داخلي مدبب يحف بفتحة الشباك ذو حافات مائلة مشطوفة ووجود أخدود على هيئة الزاوية الحادة يفصل بينه وبين الشريط الكتابي الذي يحف به من الخارج .

ويعلو الاطار المذكور عتبة الشباك العليا التي يحف بها من الجوانب والأعلى الاطار الخارجي وهي مستطيلة الشكل (٥ر١ × ٥ر٠ م) مؤلفة من ثلاث قطع مصنجة .

---

١) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦٢٨ - ١٦٣١ .

٢) نوهنا الى أهم مميزات هذه الطريقة عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٥ .

٣) أنظر الرسوم : ١٦٣٢ - ١٦٤٠ .

وقد رتبت صنجات العتبة ترتيبا فنيا بديعا على هيئة صفوف عمودية وأفقية وبوضعيات معتدلة ومقلوبة بصورة متتالية ومتناوبة وذات هيئات كأسية (١) .

والذي يهمنا من ذلك هو الصنجات المعتدلة التي تكون ثلاثة صفوف أفقية وسبعة عمودية شغلت بخط الثلث على طريقة المستعصمي نصه حسب ترتيب الصفوف :

١- هذا مشهد الامام ابن الامام ابراهيم المجاب ابن جعفر

٢- بن محمد بن سيدنا ومولانا زين العابدين وحجة الله البالغة على العالمين

٣- علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب عليهم افضل الصلوة والسلم (٢)

والنص قرأه قبلنا سيوفي والديوه جي ، لكن قراءاتهم جاءت مليئة بالهفوات ، بحيث اضيفت عبارات الى النص لم تكن موجودة بالاصل ، كما استبدلت عبارات أخرى بعبارات مخالفة لواقع النص ، هذا بالاضافة الى هفوات أخرى . وسنورد تلك القراءات ليتسنى للقارئ تبيان المواضع المخالفة للنص بعد مقارنتها بالقراءة التي قمنا بها :

هذا مشهد الامام بن الامام الامام ابراهيم المجاب عليه رحمة الملك الوهاب بن جعفر الصادق بن محمد بن سيدنا ومولانا زين العابدين والحجة البالغة على العالمين علي بن حسين بن علي بن أبي طالب رضي الله تعالى عليهم أجمعين (٣) .

والميزات الفنية لكتابة العتبة المذكورة تشبه الى حد كبير ميزات كتابة الاطار الخارجي للشباك من حيث تطعيمها بالجبس والشكل والتزيين الخطي ورسم الحروف مع اختلافات بسيطة منها رسم حرفا (لا) اصبح (راقيا) هنا ، بينما كان في كتابة الاطار (محققا) ، كما أن الزخارف النباتية انعدمت نهائيا من هذه الكتابة (٤) .

ومحتويات النص الكتابي في العتبة - كما مر بنا - تتضمن اسم الامام ابراهيم بن جعفر الصادق ونسبه وبعض القابه والقاب زين العابدين بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (رض) مع الدعاء لهم .

---

١) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .
٢) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ٢٥٢ والصورة ٧١ .
٣) الديوه جي : محمود الكتابات المحررة ، ص ٧٢ .
٤) أنظر الرسوم السابقة .

والذى يستلفت نظرنا بالنص هو كلمة (مشهد) التي تشير الى أن المسجد الحالي الذى يقع فيه الشباك كان لا يزال مشهدا حتى نهاية العهد الايلخاني تقريبا قبل أن يتحول الى مسجد في العصور المتأخرة .

وأرجح أن اطلاق اسم (مسجد الامام ابراهيم) وكذلك اسم (محلة الامام ابراهيم) على المحلة التي يقع فيها المسجد في الوقت الحاضر مقتبس من اسم (الامام ابراهيم) الوارد بالنص ، وليس نسبة الى الأمير ابراهيم المهراني الجراحي صاحب قلعة الجراحية الذى كان معاصرا للشيخ عدى بن مسافر في نهاية القرن الخامس الهجرى ، كما ذهب الى ذلك الاستاذ سعيد الديوه جي (١) .

كما يشير الاستاذ الديوه جي أيضا الى أن المسجد اتخذ مشهدا للامام ابراهيم في عهد بدر الدين لؤلؤ معتمدا في ذلك على النص المدون على عتبة الشباك (٢) الذى أشرنا اليه . وهذا خلاف الواقع لأن الشباك يعود الى العهد الايلخاني ، وليس الى العهد الأتابكي في زمن بدر الدين لؤلؤ ، كما سيتضح لنا ذلك من مناقشة تاريخ الشباك نفسه .

وعلى الرغم من كثرة النصوص الواردة على الشباك الا أنها خلت جميعها من التاريخ الذى يدلنا على زمنه ، ولهذا سنعتمد على الدراسة المقارنة لمعرفة الزمن التقريبي الذى يقع فيه الشباك .

فبالنسبة لطريقة التطعيم بالجبس المتمثلة في كتابة الاطار الخارجي وصنجات العتبة والنص المدون فيها لم تظهر الا في العهد الايلخاني ، ولا سيما النصف الأول من القرن الثامن الهجرى ، مثال ذلك كتابة الشريط المبطن لغرفة الامام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ ؟) (٣) ، وشباك مزار الامام محمد بن الحنفية المؤرخ (٧٣١ هـ) (٤) ، كما أن تحديد الصنجات بأطر مطعمة بالجبس واشغالها بالكتابات المطعمة بنفس المادة

---

١) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٥٩ .
٢) الصفحة نفسها .
٣) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصور : ١٨٦ـ ١٩١ .
٤) أنظر الرسوم : ١٦٠٥،٢٥١ ـ ١٦٠٨ والصورة ٦٨ .

لم نعهدها في المدينة الا في شباك مزار الامام محمد بن الحنفية الآنف الذكر ، ومدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا (المنسوب الى الفترة الايلخانية الاولى) .

واذا أضفنا الى كل ما تقدم ميزة فنية هامة وهي تنفيذ خط الثلث في الشباك وفق طريقة ياقوت المستعصمي التي لم تظهر في نصوص مدينة الموصل ، الا في الفترة الايلخانية الثانية . ولمن نصوص شباك مزار محمد بن الحنفية السالف الذكر تعد من اقدم امثلتها المؤرخة ، عندها نستنتج ان شباك مسجد الامام ابراهيم الذى نحن بصدد دراسته يرجع الى العهد الايلخاني والى فترته الثانية بالذات ، وربما كان معاصرا لشباك مزار بن الحنفية المنوه عنه .

٥ - شباك جامع النبي جرجيس

يقع الشباك في الحائط الشمالي لغرفة الحضرة ،ويعد من المخلفات المعمارية التي اكتشفتها لأول مرة إذ لم يكن معروفا من قبل لدى الباحثين .

وهو عبارة عن قطع من الرخام الأزرق رتبت على هيئة إطار مستطيل (٨ر١ × ٥٣ر١م) يرتكز على ثلاثة صفوف من القطع الرخامية ايضا ويحف بفتحة طولها (١ر١م) وعرضها (٦٨ر٠م) تعلوها عتبة متوجة بعقد منبطح [١] .

ونحت على الاطار أفاريز مختلفة القطاعات مسطحة وغائرة ومقعرة ومحدبة ومدببة مائلة وتبدأ من الخارج بأفريزين مسطحين يفصلهما أخدود رشيق على هيئة الزاوية الحادة يلي ذلك من الداخل أفريز مسطح آخر دونهما في المستوى يأتي بعده أفريز من نوع الافاريز الموجية وبعد ذلك تنتهي الحافة الداخلية للاطار بأفريز مدبب ذو جوانب مائلة مشطوفة [٢] .

أما العتبة العليا فهي عبارة عن لوح مستطيل (٦٨ × ٣٠سم) شغلتها كتابة بخط الثلث نصها : بسم الله الرحمن الرحيم

هذا قبر النبي جرجيس عليه السلام [٣] .

وبهذا أصبح النص المذكور بمثابة لوح تذكارى يشير بوضوح الى وجود قبر الحضرة المنسوب الى النبي جرجيس .

والجدير بالذكر ان العتبات العليا لمعظم شبابيك العمائر في الفترة الايوبية بسوريا قد تحولت الى الواح تذكارية على نفس الغرار [٤] ،ولهذا نرجح أن استخدام العتبات كالواح تذكارية في مدينة الموصل متأثرة بالامثلة الايوبية في سوريا لانها اقدم عهدا من الشباك الذى نحن بصدد دراسته .

---

١) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور: ٧٣، ٧٤ .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٤، ١١٢، ٢١٢ والصور السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ١٠٤، ١١٥، ١٣١ والصورة ٧٣ .

٤) Abbu , op.cit., Vol.11, Figs . 74, 82- 84 .

والنص خط بقلم الثلث المتأثر بطريقة المستعصمي ونلمس به المميزات الفنية التالية: وجود الترويس المستطيل (مع الزلف) ،كما يلاحظ في حرفي الالف واللام الأوليين وكذلك التشعير في نهاية حرف الالف الاولي والركزة الخارجة من حرف الالف الاخير المتصل ، علاوة على الشكل بالفتحة والكسرة والشدة والتزيين الخطي بالوردة الخطية وبعض الأوراق النباتية(١) .

ومن الملاحظات العامة على كتابة النص هو ظهور بوادر الضعف فيها عما كانت عليه في العهد الأتابكي ،كما أن الفنان لم يوفق توفيقا كاملا في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة مما ادى الى اقتصارها في نهاية النص(٢) .

وبخصوص العقد المنبطح المتوج للعتبة فقد أطر بقوس مفصص مقصوص الذي تكون من انحناءات وانكسارات الافريز الداخلي للاطار نفسه ، كما تميز العقد بحافته السفلى المتعرجة التي نتجت بفعل التقعرات والتحدبات والاخاديد التي استحدثت فيها . ولعل أهم تلك التعرجات هي الوسطى التي تميزت بكبرها وتحولها الى ما يشبه القوس المدبب تكتنفه وردة مقببة ذات فصوص محدبة رأسية(٣) .

والعقود المنبطحة ذات الحافات السفلى المتعرجة وجدت في مداخل من العهدين الأتابكي والأيلخاني(٤) .

ويوجد على كل جانب من جانبي كوشة العقد وردة الربيع الموصلية أو الآشورية.

ومن الملاحظات العامة على الشباك هو انتهاء الافاريز المنحوتة على اطاره بصورة رأسية في قسمه السفلى(٥) ،في الوقت الذى رأينا مثل هذه الافاريز ،ولا سيما الافاريز الموجية في معظم المخلفات المعمارية من مداخل ومحاريب وشبابيك سواء أكانت

---

١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٢) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ١٠٤، ٨٠ والصورة ٧٣ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٨، ٧٥ .

٥) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة ٧٤ .

أتابكية أم أيلخانية تنكسر نحو الخارج بهيئة الزاوية القائمة قبيل الأرضية (١) . فاذا أضفنا الى ذلك اختلاف سمك الاطار البالغ (١٦سم) عن سمك عتبة الشباك السفلى البالغ (١٩سم) يتضح لنا أن الشباك قد فقد بعض أجزائه السفلى في عصور لاحقة ، وان القطع الرخامية التي يرتكز عليها دخيلة عليه . ومما يدعم ذلك هو اختلاف نوعية رخام الشباك نفسه عن نوعية الرخام الذى نحتت منه القطع المذكورة .

وبعد فالشباك لا يحمل تاريخا مدونا ،ولكنه على الرغم من وجود تشابه بين عناصر الفنية والمعمارية وبين عناصر مماثلة في مخلفات معمارية أتابكية وأيلخانية،الا أن بعض تلك العناصر وما تحمله من مميزات فنية اختص بها العهد الأيلخاني دون غيره . ومن امثلة ذلك الافاريز المقعرة التي تنتهي في اعلى العقود المنبطحة بما يشبه الاقواس المفصصة المقصوصة، كما وجدناها في الشباك ،لم نعهدها الا في مداخل أيلخانية. مثل مداخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٢) ، ومدخل الهيكل الجنوبي (٣)، وبيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا (٤) ،كذلك فان الوردة المقببة ذات الفصوص المحدبة الرأسية الكائنة في وسط واجهة الشباك، لم نعهدها قبل ذلك الا في محراب جامع الفخرى (٥) .وجميع هذه الآثار منسوبة الى الفترة الأيلخانية الاولى .

وعلاوة على ما تقدم فان خط الثلث في نص الشباك المتأثر بطريقة المستعصمي لم نعهده قبل الفترة الأيلخانية الثانية ، حيث تمثل في شباك مزار الامام محمد بن الحنفية (٦) (٧٣١ هـ) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم المعاصر له (٧)

وعلى هذا الاساس نرجح نسبة المحراب الى العهد الأيلخاني وربما كان ذلك ضمن الفترة الثانية من العهد المذكور.

---

١) أنظر الرسوم : ٤٤،٤٦،٥٠،٥٢،٦٤،٦٦،٦٨،٧٣،٧٥،٧٨،٨٥،٨٧،٩٨.

٢) أنظر الرسم : ١٦ والصورة ٣٤ .

٣) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

٤) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

٥) أنظر الرسم : ٨٩ والصور : ٥٠، ٥١ .

٦) أنظر الرسوم : ٢٥١، ١٦٠٥ – ١٦٠٨ .

٧) أنظر الرسوم : ٢٥٢، ١٦١٥ – ١٦٢٠، ١٦٢٨ – ١٦٣١ .

٦ـ شباكا غرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا

أ ـ شباك الحائط الشمالي

يقع الشباك في الحائط الشمالي الى يسار مدخل الغرفة المذكورة (١) . ويتكون من عشرات القطع الرخامية الزرقاء .

ويمتاز عن بقية الشبابيك بوجود طاقة تحف به ولهذا امتاز عنها بضخامته المتناهية اذ يبلغ طوله (٢٫٧٤ م) وعرضه (٢٫٤٧م) وتحيط طاقته باطار مستطيل (١٫٤٨×١٫١٢م) يكون الشباك نفسه تكتنفه فتحة طولها (٨٣ سم) وعرضها (٤٢ سم) ذات قضبان حديدية متصالبة (٢) .

وقد نحتت على الاطار عدة أفاريز صماء فبالقرب من حافته الخارجية يوجد افريزان مزدوجان من نوع الافاريز الموجية ينكسران قبيل الارضية بحوالي (٢٥ سم) على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج تتحول بعدها رؤوس التقعرات والتحدبات فيهما الى ما يشبه الاقواس المتتابعة باستثناء تحدب الافريز الداخلي الذي ينتهي بقاعدة بوقية . كما يوجد في الاطار أفريز داخلي مضلع ينتهي من الاسفل من كل جانب بقاعدة كأسية يفصلها عن بدن الافريز كرسي مكعب (٣) . ويشبه هذا الافريز من حيث الموضع والهيئة نظائره في مدخل مسجد الامام ابراهيم ، ومدخلي بيت الشهداء بكنيسة مارأشعيا نفسها (٤) ، مما يوحي بوجود تأثيرات متبادلة بين هذه المخلفات المعمارية من هذه الناحية .

وللشباك عقد مدبب يعلو فتحته تمتاز دائرة واجهته الخارجية بوجود زخارف منكسرة محفورة على هيئة أسنان المنشار (٥) ، كما يخرج من رأسه بروز نحو الأعلى تشغله تقعرات منشورية ثم يرتد أفقيا في أعلى الكوشة نحو الجانبين وعند الاركان ينكسر

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم 24 .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٦،٧٢ والصورة ٧٥

٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ٥٤، ٧٥، ٧٧، ٧٨ .

٥) تعرضنا الى مثل هذه العقود ومدى انتشارها في العمارة الاسلامية عند كلامنا عن عقود الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٢ ـ ٢٥٤ .

عمود يا نحو الأسفل ، وبهذا يكون قد قسم الكوشة الى قسمين متناظرين وأصبح بمثابة إطار يحف بهما (١) .

ونحت باطن العقد على هيئة قوقعة معتدلة تتكون من أحد عشر ضلعا مقعرا تخرج من مركز واحد في أسفل العقد ثم تتسع تدريجيا نحو الأعلى حتى تنتهي بمنحنيات على هيئة الاقواس المتتابعة (٢) .

أما الطاقة التي تحف بالشباك فتتألف من اطار مستطيل يكتنف القسم العلوى منها عقد نصف دائرى مصنج يرتكز على عمودين مضلعين (٣) .

ويوجد على اطارها افريزان احدهما خارجي من نوع الافاريز الموجية ،أما الافريز الداخلي فهو من نوع الافاريز المقعرة . ويمتاز هذا الافريز بانكساره في أسفل الطاقة نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة (٤) .

ويتخلل المنطقة الافقية العليا المحصورة بين الافريزين السالفين صنجات كأسية مطعمة بالجبس (٥) .

أما عقد الطاقة فيتكون من تسع صنجات ذات حافات مستقيمة ومائلة ما عدا الوسطى فحافتها تبدأ بصورة مائلة ثم تعتدل قائمة بعد انكسارها (٦) .

ويشغل باطن العقد محارة أو قوقعة ذات عشرة أضلاع مروحية مقعرة تشبه أضلاع القوقعة التي شغلت قبل عقد الشباك نفسه ،لكن الاختلاف يكمن هنا بوجود أخاديد مقسومة على نفسها ذات جوانب مائلة تنتهي من الأعلى بتدببات شبيهة برؤوس الرماح تفصل رؤوس الأضلاع السابقة عن بعضها (٧) .

---

١) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٧٥، ٧٦ .

٢) أنظر الرسم والصور السابقة .

٣) أنظر الرسم والصور السابقة .

٤) أنظر الرسم والصور السابقة .

٥) أنظر الرسم والصور السابقة .

٦) أنظر الرسم والصور السابقة .

٧) أنظر الرسم والصور السابقة .

والعقد يرتكز من كل جانب على عمود مضلع له تاج جرسى ذو كرسي مكعب يتخلل المنطقة الفاصلة بينه وبين بدن العمود ، اما قاعدة العمود فعلى غرار التاج ، ولكنها مقلوبة (١) .

وأخيرا نجد أن الطاقة والشباك الذى تحف به يرتكزان على القسم السفلى من الحائط الذى يتكون من أربعة صفوف أفقية (٢) من القطع الرخامية ترتفع عن الأرضية بمقدار (٩٢سم) .

ومما يجدر التنويه اليه أن القطع الرخامية المكونة للصف السفلي من الحائط كانت منطمرة في الأرضية ، ولما قمت بحفرها لاستجلاء معالمها اكتشفت شاهد قبر يتضمن اسم الشخص المتوفي وبعض القابه (٣) .

وبعد فالشباك لم يحمل تاريخا يفصح عن عهده ، ولكننا كنا قد نسبناه الى نفس فترة مدخل الغرفة الواقع الى يمينه ومدخل الرجال الواقع الى يساره المنسوبين الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني مستندين في ذلك على كون الافريز المقعر المحدب الذى يحف بالطاقة من الخارج يعد امتدادا لنفس الافريز الذى يحيط باطار كل من المدخلين المذكورين (٤) .

ب ـ شباك الحائط الشرقي

يقع الشباك في حائط الغرفة الشرقي قريبا من ركنها الشمالي الشرقي (٥) ، وهو من الشبابيك التي تدرس وتنشر لأول مرة . ويتكون قسمه العلوى من قطعة من الرخام الأسمر الداكن مستطيلة الشكل (٦٨ × ٣٨ سم) نحتت على هيئة عقد نصف دائرى تمتاز كوشته ببروزها البسيط عن مستواه ، كما ان العقد نفسه يمتاز بزيادة عرض دائرة واجهته البالغ (١٥سم) اذا ما قيست بحجمه واشغالها بصفين من الصنجات المزهرية المطعمة بالجبس (٦) .

---

١) أنظر الرسم والصور السابقة .
٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .
٣) أنظر الرسم : ١٣٣٠ والصورة ٢٢٩ .
٤) أنظر الرسوم : ٧٠،٧٢ والصور ٧٥،٣٩،٣٦ .
٥) أنظر الرسم: ٣٩ رقم (26) .
٦) أنظر الرسم : ١٠٧ والصورة ٧٧ .

ويرتكز العقد من كل جانب على قطع من الرخام المجزع المائل الى الاصفرار مختلفة الاحجام والوضعيات مما أثر على شكل الشباك العام وجعل أقسامه السفلى غير متجانسة في الجانبين واخرجه من الشكل المستطيل المألوف في جميع الشبابيك المدروسة الأخرى (١) .

ونرجح أن عدم انسجام الاقسام العليا للشباك المشتملة على العقد مع الاقسام السفلى المرتكز عليها يعود الى فقدان أجزائه السفلى الاصلية واستعيض عنها بالاجزاء الحالية ، أو أن المعمار استحدث فتحة في الحائط بعد بنائه ثم وضع العقد عليها .

وفتحة الشباك يبلغ ارتفاعها من الاسفل وحتى ارجل العقد (٣٤سم) في حين يبلغ ذلك الارتفاع في الوسط (٤٦ سم) بعد اضافة ارتفاع العقد نفسه (٢) .

وبهذا تميز الشباك بصورة عامة بصغر حجمه وعدم انتظام أجزائه السفلى اذا ما قيس بحجم بقية الشبابيك المدروسة .

وعلى الرغم من خلو الشباك من الكتابات والتاريخ الا أن تطعيم الصنجات بالجبس ، وهي الطريقة التي امتاز بها العهد الايلخاني دون غيره ، يجعلنا نرجح عودة الشباك الى العهد المذكور ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار وقوع الشباك في غرفة تنسب بقية مخلفاتها المعمارية الى الفترة الايلخانية الأولى - كما مر بنا - مثل مدخلها الشمالي ، وشباكها الخارجي (٣) عندها نرجح أن الشباك الذى في متناول أيدينا يقع في فترة معاصرة لمخلفات الغرفة الاثرية المذكورة .

---

١) أنظر الرسم : ١٠٧ والصورة ٧٧ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٣٩ ، ٧٥ .

٧- عتبة شباك أو مدخل من الجامع النوري

لم يبق من هذه العتبة سوى قطعة مصنجة من الرخام طولها (٧٢ سم) ، وعرضها (٥٠ سم) ، وثخنها (٣٤ سم) . وقد وجدت في الجامع النوري خلال الترميمات المتأخرة ، ثم نقلت الى متحف الموصل .

وتحتوي القطعة على صنجات زهرية وكأسية بوضعيات معتدلة ومقلوبة . فالصنجات الجانبية ذات وضعيات مقلوبة وصماء خالية من المعالم الفنية ، بينما الصنجتان الوسطيتان تعلو احداهما الأخرى وقد دون عليهما النص الآتي مبتدئا بالصنجة العليا ومنتهيا بالصنجة الواقفة تحتها : عمل الجمال أبو بكر (١)

ابن أخو

محمد

بن السقا الفا

سول (٢)

وكلمة (عمل) لها اهمية كبرى حيث توضح لنا أن الاسم الأول (الجمال ابو بكر) هو الصانع أو المرخم الذي قام بعمل الاثر الذي كانت القطعة تعود اليه . أما الاسم الثاني (محمد بن السقا الفاسول) ، فربما كان شخصية اجتماعية أو سياسية أو صانعا مشهورا في ذلك العهد بحيث استخدم للتعريف باسم الصانع الأول . ومما يؤسف له أن كتب التراجم والوفيات لم تسعفنا في التعرف عليه ، كما أن الأدلة المتوفرة لدينا في الوقت الحاضر غير كافية للافصاح عن الشخصية المذكورة .

والجدير بالتنويه أن آخر الصنجات والكتابة طعمت بمادة الجبس ولهذا أصبحت بمستوى الأرضية المنفذة عليها (٣) .

وقد جرت العادة منذ العهد الاتابكي ان تزخرف أو تطعم معظم صنجات عتبات المداخل بصورة متناوبة ، بمعنى أن تشغل صنجة بزخرفة أو كتابة وتترك التي بعدها

---

١) أنظر الرسم : ٢٥٣ والصورة ٨٠ .

٢) هكذا في الأصل والصواب (ابي) لانه صفة لـ(الجمال) وهو من الأسماء الخمسة فيجر بالياء .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

وتشغل التي تليها وهكذا . ويلاحظ ذلك في مدخل الحضرة[١] ، والمدخل في مزار الامام عون الدين[٢] ، ومدخل جامع الامام الباهر[٣] . وامتدت الخاصية المذكورة الى العهد الأيلخاني حيث وجدناها بصورة جلية في مدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا[٤] ، وشباك مسجد الامام ابراهيم[٥] .

وتمثل الخاصية الفنية المذكورة في عتبات المداخل والشبابيك المصنجة في العهدين الأتابكي والأيلخاني هي التي جعلتني ارجح ان القطعة كانت في البداية تمثل جزءا لعتبة احد المداخل أو الشبابيك . ويظهر أن العتبة التي تعود اليها القطعة التي بين أيدينا كانت مؤلفة من عدة قطع رخامية بدليل وجود الفراغات الجانبية على هيئة صنوج سلبية استخدمت في الأصل لتعشيق هذه القطعة مع القطع المفقودة[٦] .

والقطعة مما لا شك فيه ترجع الى العهد الأيلخاني ـ على الرغم من عدم وجود تاريخ يؤيد ذلك ـ وربما الى فترته الثانية ، لأن التطعيم بالجبس[٧] ، وشكل الصنجات الكأسية والزهرية كانت من الصفات المميزة للعهد الأيلخاني[٨] . واضافة الى ذلك فان خط الثلث المتمثل في نص القطعة فيه بوادر لطريقة المستعصمي ، كرشاقة الحروف وطول مداتها بصورة عامة ، واستطالة الترويس ووجود ملامح (الزلف فيه) . وهي خصائص كانت من جملة مميزات الطريقة المذكورة التي لم تظهر في الموصل الا في الفترة الأيلخانية الثانية[٩] .

---

١) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٥٤ ، ٢٥٤ والصور : ١٢ ، ١٣ .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤ ، ١٥ .

٣) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧ .

٤) أنظر الصور : ٣٠ ، ٣١ .

٥) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .

٦) أنظر الرسم : ٢٥٣ والصورة ٨٠ .

٧) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام ومنها الجبس في مدينة الموصل عند تعرضنا لاساليب تصنيع الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٨) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ .

٩) تطرقنا الى خط الثلث والطرق التي اتبعت لتنفيذه ومنها طريقة المستعصمي عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

ثانيـــا / الطــاقــات

١ـ طاقـات كنيسة شـــمعون الصــفا

أ ـ طاقة الـرواق الشــرقي

تقع الطاقة في الرواق الشرقي في الكنيسة المذكورة[١] ، وهي عبارة عن اطـــار مستطيل (١٫٦٦ × ٤٤ر١م) يتكون من قطع من الرخام المعروف بالحلان يحف بتجويف ارتفاعـه (٩٦ سم) ، وعرضه (٧٤ سم) ، وعمقه (٣٢سم) يتوجه عقد مدبب يرتكز علـــى عـمود ين[٢] .

والجدير بالذكر أن العقد الحالي للطاقة حديث العهد استحدث بدل عقدهـــا الأصلي الذى فقد من قبل . كما أن الطاقة نفسها لم يسبقنا أحد الى دراستها ونشرها.

ونحت على صدر الطاقة صليب ذو قاعدة مفصصة ورؤوس ثلاثية الأنصال . احـــاط بتجويفها من كل جانب عمود يتكون من بدن مضلع وتاج مزهرى ذى أوجه متعـــددة يرتكـز على كرسي مكعب يفصله عن البدن ، أما القاعدة فعلى غـرار التاج ولكنهـــا بوضعية مقلوبة[٣] .

وبالنسبة للاطار فقد نحـت عليه أفريز من نوع الأفاريـز الموجية التي تحفهـــا الاخاديد الرشيقة من الخارج والتي لاحظناها من قبل في اطر معظم المداخـــل والشبابيك الأتابكية والأيلخانية[٤] وبعض المحاريب والطاقات الأيلخانية[٥]. ويمتـــاز بانكســاره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة الى الاعلى من الأرضية بحوالى (٦سم) من كل جانب .

---

١) أنظر الرسم : ٣٨ رقم (14) .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٨ ، ١٠٩ والصورة ٨١ .

٣) أنظر الرسم : ١٠٨ والصورة ٨١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ .

٥) أنظر الرسوم : ١٩٧ ـ ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ .

وللطاقة عتبة سفلى ثخنها (٦ سم) ٠ومن المرجح أنها حديثة العهد بدليل نحتها من الرخام المجذع، بينما الأجزاء الأخرى للطاقة مكونة من الرخام المعروف بالحلان كما مر بنا ٠

والطاقة لا تحمل نصا كتابيا يفصح عن تاريخها، ولكننا نرجح عودة أجزائها - باستثناء العقد والعتبة السفلى - الى العهد الأيلخاني لأن الأبدان المضلعة والتيجان والقواعد المزهرية ذات الأوجه المتعددة والكراسي المكعبة التي تفصلها عن الأبدان لم يكثر شيوعها في مدينة الموصل، الا في العهد الأيلخاني كما في أعمدة محراب مزار بنجة علي [١] ودعامة جامع الفخرى [٢] ، واعمدة الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا [٣] ،على الرغم من ظهورها في أواخر العهد الاتابكي ، كما في المحراب الصيفي في الجامع النورى (صورة ٦١) ٠

ولما كانت معظم الآثار المعمارية في الكنيسة كالمداخل منسوبة الى الفترة الأيلخانية الأولى [٤] ، لذا نرجح ، علاوة على ما تقدم عودة تلك الأجزاء الى التاريخ المذكور ٠

ب - طاقة غرفة بيت الخدمة

تقع الطاقة الى يسار مدخل الغرفة المذكورة في حائطها الغربي [٥] ، وهي تتكون من شكل مستطيل (٦٥ر٠ × ٩٠ر٠م) يتألف من الرخام الأزرق منها : قطعة عليا بوضعية أفقية وأخرى سفلى بنفس الوضعية وقطعتان جانبيتان [٦] ٠

فالقطعة العليا حفرت عليها الأقسام العليا للطاقة بما في ذلك العتبة والعقد المنبطح المتوج لها وأجزاء من الاطار ٠ فعلى الحافة السفلى للقطعة نحت أفريز مقعر يحف به اخدود يشكل في الوسط تدبب شبيه بالمثلث يخرج من اسفله دلاية،

---

١) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ ٠

٢) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ ٠

٣) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ ٠

٤) أنظر الرسوم : ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨ ٠

٥) أنظر الرسم : ٣٨ علامة (X) ٠

٦) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ ٠

كما يتمركز في كل ركن من ركني القطعة الداخليين كابل بسيط الشكل ٠ويوجد الى الأعلى من ذلك على الواجهة حفر يمثل العتبة العليا والعقد المتوج لها ٠ ويحيط بكل ذلك من الخارج افريز من الزخارف النباتية تتكون من أوراق نخيلية بسيطة غير متقنة نفذت بمستوى الأرضية بعد حفر مخيطاتها حفرا خفيفا (١) .

والملاحظ على واجهة العتبة انها قسمت الى مناطق مضلعة بواسطة الحزوز البسيطة ثم شغلت بوريدات الربيع الموصلية أو وريدات حلزونية ،في حين نرى أن واجهة العقد حفرت عليها أربع دوائر متتابعة (٢) ،متأثرة بالفصوص الغائرة التي وجدت في أسفل واجهات عقود بعض المداخل والشبابيك الأتابكية والايلخانية (٣) .

وتستند القطعة العليا الآنفة الذكر من كل جانب على قطعة رخامية معتدلة نحتت عليها افريزان أحدهما داخلي مقعر ،والآخر خارجي شكل بزخارف من الأرابسك البارز يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الغصن الافعوانية التي كونت مناطق نصف دائرية تنطلق منه اثنائها فروع ذات انحناءات نصف دائرية تشكل مع الانحناءات السابقة مناطق شبه دائرية تشغلها النهايات الطليقة للفروع المنوه عنها (٤) .

ومن أهم المظاهر الفنية لهذه الزخارف ،بالاضافة الى حركتها الافعوانية رشاقتها وقطاعها المحدب ،وهي – أي الزخارف – شبيهة بصورة عامة بالزخارف التي وجدناها على الحلات السفلى لتيجان أعمدة مصلى الجامع النوري (٥) ،وان كانت دونها في المستوى الفني ٠

وبهذا أصبحت زخارف هذا الافريز تخالف من حيث العناصر والمظاهر الفنية واسلوب التنفيذ تلك الزخارف التي وجدت على الافريز الخارجي في القطعة العليا ، مما أدى الى عدم التجانس الزخرفي لافريز الاطار الخارجي في الطاقة بقسميه العلوي والسفلي ،فاذا أضفنا الى ذلك وجود اخدود يفصل بين افريزى الاطار الداخلي

---

١) أنظر الرسم والصورة السابقة ٠

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة ٠

٣) أنظر الرسوم : ٤٤، ٤٦، ٥٠، ٦٥، ٦٦، ٧٣ ٠

٤) أنظر الرسم :١١٣ والصورة ٨٣ ٠

٥) أنظر الرسوم : ٩١٥ – ٩٦٣ ٠

والخارجي في قسمه العلوى، بينما نجد أن الاخدود في القسم السفلي يلازمه بروز مسطح رشيق عندها يتضح لنا أن القطعتين الجانبيتين للاطار لا تعودان في الاصل الى القسم العلوى من الطاقة .

وترتكز القطعتان السابقتان على قطعة رخامية بوضعية أفقية بمثابة العتبة السفلى للطاقة ،وقد نحت عليها افريز زخرفي يتوجه شريط كتابي بارز (١) .

أما الافريز الزخرفي فهو عبارة عن مناطق متناظرة رتبت بصورة متتابعة يتكون كل منها من مقرنص أو قوس مدبب صغير مقعر القطاع تشغله ورقة نخيلية ثلاثية ذات نصلين جانبيين صغيرين يعلوهما نصل نجمي مثقوب، تماثل بصورة عامة تلك الأوراق التي كونت الافريز الزخرفي الذى وجد على الحطات الوسطى لبعض تيجان اعمدة مصلى الجامع النورى (رسم ١٠٠٧) ،وان كانت دونها من حيث الدقة الفنية .

أما الشريط الكتابي المتوج للافريز الزخرفي السابق فيتضمن كتابا بخط الثلث البارز على مهاد زخرفي نصه ((اسعد بدارا أنا(٢) أنت سعد لها و ..)) .

ومما لا شك فيه ان النص غير كامل بدليل وجود حرف العطف (الواو) في قسمه الأخير الذى يدل على وجود كلمات أخرى كان يتضمنها النص وفقدت فيما بعد .

ونستخلص من ذلك ان الطول الحالي للقطعة التي تحمل النص (٦٨ سم) المساوى لعرض الطاقة لا يمثل الطول الحقيقي لها ،هذا من جهة ومن جهة أخرى فان سمك القطعة البالغ (٨ سم) يقل بمقدار (١٢ سم) عن سمك بقية أجزاء الطاقة . كل ذلك يؤكد عدم عودة القطعة الى بقية اجزاء الطاقة .

ومما يجدر ذكره ان النص قرئ في السابق من قبل الأب الدكتور يوسف حبي ولكنه اخطأ حينما خال كلمة (لها) أنها (بها) (٣) .

---

١) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

٢) هكذا بالاصل والصحيح بدون الف وذلك لزيادتها .

٣) د . يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ،ص ٧١ .

ومن أهم المميزات الفنية لخط النص :

وجود الترويس بدون اضافة في رؤوس بعض الحروف القائمة كالالف واللام الأولية ثم التشعير في نهاية الالف الأولية، علاوة الى طول الرأس المنتصب لحرف الدال اكثر من المعهود واخيرا القطاع المسطح لجميع الحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي .

أما المهاد الزخرفي للكتابة فيتميز بحركة الأغصان الحلزونية ورشاقة العناصر وقطاعها المحدب .

ونرجح ان القطعة السفلى الآنفة الذكر في الطاقة كانت في الأصل متوجة لأحد المداخل وذلك لان الافاريز الزخرفية المكونة من مقرنصات أو اقواس صغيرة متتابعة تعلوها الاشرطة الكتابية كما هو الحال في قطعتنا التي ظهرت في الموصل في نهاية الفترة الأتابكية بعهد بدر الدين لؤلؤ متوجة للمداخل فقط ،كمدخل مزار الامام عون الدين (١) ،ومدخل جامع عمر الاسود (٢) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٣)، ثم امتدت تلك الظاهرة الى الفترة الأيلخانية ، كما هو الحال في مدخل الرجال بكنيسة شمعون الصفا ذاتها (٤) .

وهكذا يتضح لنا من خلال دراستنا للقطع الرخامية المكونة للطاقة أنها غير متجانسة من حيث القياسات وكذلك النواحي الفنية وانها تعود في الاصل الى آثار متعددة جمعت فيما بعد الى بعضها لتكون الطاقة نفسها .

ولا يوجد في الطاقة ما يشير الى تاريخ أقسامها المختلفة .ولهذا وجب علينا اتباع طريقة الدراسة المقارنة للوصول الى أنسب تاريخ يمكن ردها اليه .

فبخصوص القسم العلوى ذكرنا أن جميع عناصره نفذت بواسطة الحفر البسيط وذلك أن الحافات المحددة لتلك العناصر حفرت حفرا خفيفا فبدت العناصر بارزة بروزا

---

١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

٢) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ٢٠ .

٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢١ .

٤) أنظر الصور : ٣٠ ،٣١ ،٣٠ .

قليلا بمستوى أرضية القطعة المحفورة عليها . ومثل هذا الحفر أول ما تمثل بصورة جلية في زخارف عتبة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦هـ)(١) ، ولكنه أصبح اكثر شيوعا في مخلفات الفترة الايلخانية من نهاية القرن السابع الهجري ،كما في المشكاة الموجودة ضمن زخارف الصندوق الرخامي لقبر مزار الامام علي الهادي(٢) ، ومشكاة محراب مسجد الفخري (٣) .

كما أن العقد المنبطح المتميز بوجود فصوص دائرية متتابعة في حافته السفلى على الرغم من ظهوره في مخلفات معمارية ترقى الى عهد بدر الدين لؤلؤ ،كمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) ، ومدخل كنيسة المارحوديني (٥) ،ومدخل جامع عمر الأسود (٦) ، الا أن ذلك العقد أصبح أكثر شيوعا في العهد الايلخاني . ويلاحظ ذلك في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٧) ، ومدخل الهيكل الجنوبي في كنيسة مارأشعيا (٨) ، وشباك جامع الامام الباهر (٩) ، وشباك الغرفة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية (١٠) .

ونتيجة لما تقدم نستنتج أن العناصر الفنية والمعمارية للقسم العلوي من الطاقة على الرغم من ظهور ما يماثلها في نهاية العهد الأتابكي ، الا أنها أصبحت اكثر شيوعا في العهد الايلخاني .واذا اخذنا بنظر الاعتبار وقوع الطاقة في كنيسة تنسب معظم آثارها ،ولا سيما مداخل المصلى الى الفترة الايلخانية الأولى ،عند ذاك نرجح ان القسم المنوه عنه في الطاقة يعود الى الفترة المذكورة من العهد الايلخاني .

---

١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .
٢) أنظر الرسم : ١٨٣ والصورة ٢٣٧ .
٣) أنظر الرسم : ١٢٩٤ والصورة ٥١ .
٤) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .
٥) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .
٦) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .
٧) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
٨) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .
٩) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .
١٠) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

أما القطعة السفلى للطاقة المشتملة على الشريط الكتابي والافريز الواقع تحته المتكون من المناطق المعمارية المشغولة بالأوراق النخيلية ، فقد بينا أن مثل هذا التكوين الفني لم يظهر الا في عهد بدر الدين لؤلؤ ، ثم امتد الى العهد الايلخاني .ولكن الأوراق النخيلية في مخلفات بدر الدين كانت ثلاثية الانصال تتميز بقصر الانصال وتدببها ووجود التقعرات داخلها [١] ، بينما أصبحت رؤوس أنصال الأوراق هنا نجمية ودائرية وانعدمت تقعراتها بعد أن غدت ذات قطاع مسطح ، واحاطتها الاغصان من كل جانبها [٢] .وهذا التطور في شكل الانصال لمثل هذه الأوراق واحاطتها بالاغصان لم نعهده الا في الافاريز المماثلة في مدخلي الرجال والنساء في الكنيسة نفسها المنسوبين الى الفترة الايلخانية الأولى [٣] . وعلاوة على ما تقدم فان خط الثلث في نص الشريط لم يتقيد بالقواعد الخطية الخاصة بنسب الحروف ، كما في الدال مثلا [٤] . ويعد ذلك نوعا من الضعف الفني الذي لم نعهده في الفترة الاتابكية ، وانما تمثل في الخطوط منذ الفترة الايلخانية الأولى ، كما في كتابات مدخل الرجال بالكنيسة ذاتها [٥] ، ومحرابي مزار بنجة علي [٦] ، ومزار بنات الحسن [٧] .

واستنادا الى ما تقدم نرجح نسبة الشريط الكتابي والافريز الزخرفي الملازم له في الطاقة التي نحن بصدد دراستها الى الفترة الايلخانية الأولى .

وبخصوص القطعتين الجانبيتين المكونتين للاقسام السفلى في اطار الطاقة ونظرا لتشابه زخارفهما بزخارف المهاد الزخرفي في الشريط الكتابي السابق في معظم الخصائص الفنية [٨] . نرجح أنهما معاصرتان لفترة القطعة السفلى التي نفذ عليها الشريط الكتابي الآنف الذكر .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ـ ١٢٥٤ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٦٥ والصورة ٨٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٦٢، ١٢٦٣ .

٤) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

٥) أنظر الرسوم : ١٥٢٢، ١٥٢٣ .

٦) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ـ ١٥٤١، ١٥٤٦ـ ١٥٥٩ .

٧) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ـ ١٥٨٥ .

٨) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

ومما يجدر التنويه به أننا وجدنا في الكنيسة أمام حنية الذخائر قطعتين مستطيلتين(١)، ربما كان لهما علاقة بهذه الطاقة نحت على كل قطعة عمود ذو بدن مضلع، قسم الى أربعة أقسام بواسطة معينات على الاضلاع ثم شغلت هذه الاقسام ببروزات على هيئة اسنان المنشار بصورة معتدلة ومقلوبة على هيئة زخارف (الزكزاك) تفصل فيما بينها الاخاديد . وللبدن تاج شبه جرسي يفصله عن البدن كرسي مكعب، أما القاعدة فعلى نفس الفرار ما عدا إنعدام الكرسي المكعب .

ويوازى العمود في كل قطعة أفريز من الزخارف النباتية غير المتقنة نفذت بواسطة الحفر البسيط، تتكون من تقابل أنصاف اوراق نخيلية بصورة متدابرة حصرت فيما بينها مناطق بيضوية بعد إتصال رؤوسها الملوية .

ويخرج من محل اتصال الأوراق من كل جانب ورقة شبه دائرية ، كما تنتهي الزخارف في كل قطعة من الأسفل بورقة ثلاثية الفصوص، ومن الأعلى باربع أوراق على نفس الفرار تقريبا رتبت على شاكلة الصليب وخرجت من بينها اوراق رشيقة شبه كأسية(٢) .

وعلى الرغم من تشابه زخارف القطعتين الا أن الاختلاف الجوهري بينهما هو أن المناطق البيضوية في احداهما شغلت بأوراق ثلاثية وأخرى دائرية مفصصة (رسم ١١٥) ، بينما نفس المناطق في القطعة الثانية شغلت بأحرف سريانية (رسم ١١٤) ترجمتها ((عش ـ مش ـ نز ـ شع ـ ا ـ ا))(٣) .

ويرى الاب يوسف قوزى أن الحروف المذكورة لو رتبت ترتيبا ذكيا لاعطت لفظتي ((شمع (و) ن شـ (ـو) عـا)) أو شمعون الصخر (الصفا) ، ولفظة أخرى هي (شـزا) ، ويرجح الاب المذكور أنها تدل على اسم المعمار(٤) .

واسلوب الحفر البسيط للزخارف النباتية وعدم تحرى الدقة في شكل عناصرها شبيه بذلك الاسلوب الذى اتبع في تنفيذ زخارف الافريز الخارجي لاطار الطاقة في قسمها الملوى،

---

١) أنظر الرسوم : ١١٤، ١١٥ والصورة ٨٦ .

٢) أنظر الرسوم السابقة .

٣) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٠ .

٤) المرجع نفسه ، ص ٦٦ ، حاشية ١٨ .

كما أن أبدان الأعمدة المضلعة المشغولة بزخارف (الزكزاك) تماثل تماما ابدان الأعمدة الركنية في صندوق القبر الرخامي بمزار الامام علي الهادى [١] (نهاية القرن السابع الهجرى) ،وكذلك عرض الواجهة الخارجية لكل قطعة من القطعتين السابقتين البالغ (١٣سم) يساوى عرض الواجهة والسمك الداخلي لاطار الطاقة في قسمه العلوى .

ونظرا لتطابق القياسات وتشابه أساليب التنفيذ الفنية والتوافق الزمني بين الاقسام العليا للطاقة ،وبين القطعتين الآنفتي الذكر ، نرجح عودة تلكما القطعتين في الأصل الى الطاقة وانهما كانتا تمثلان الأجزاء السفلى لأطارها بدلا من الاجزاء الحالية الدخيلة عليها [٢] .

جـ ـ طاقة غرفة بيت الشهداء

تقع الطاقة في الحائط الشرقي للغرفة المذكورة في كنيسة شمعون الصفا [٣] . وهي عبارة عن اطار مستطيل بوضعية أفقية ، تؤلفه القطع الرخامية الزرقاء ،طوله (١ر٩٦م) وعرضه/ الذى يمثل بنفس الوقت الارتفاع يبلغ (٥٤ر١م) . ويحف بتجويف ارتفاعه (٧٤ سم) ،وعرضه (٨٤ سم) ،وعمقه (٣٥ سم) يعلوه عقد نصف دائرى محارى [٤] .

ولعل أهم الأقسام المكونة للطاقة هو العقد الذى يتكون من نصف قوقعة محارية ذات أضلاع مروحية مقعرة تنطلق من هيئة كروية صغيرة تتوسط قاعدته نحو الاعلى والجوانب ،ثم تتسع تدريجيا وتنتهي في دائرة العقد الخارجي بأنصاف دوائر . وتفصل الأضلاع عن بعضها أشكال رمحية تنتهي برؤوس مدببة تتخلل النهايات الدائرية المتتابعة للأضلاع . ويوجد في كل جانب من جانبي كوشة العقد وردة ربيع موصلية .

ونحت على اطار الطاقة أفريزان أحدهما داخلي غير متجانس لأن أقسامه العليا المحيطة بالعقد تتكون من أفريز مضلع ، بينما أقسامه السفلى التي تحف بتجويف الطاقة تتكون من أفريز مقعر مؤطر ببروز مسطح رشيق [٥] .

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٠ ،١٨٢ والصورة ٢٣٢ .

٢) أنظر الرسوم : ١١٣ ،١١٣ مكرر .

٣) أنظر الرسم : ٣٨ رقم (33) .

٤) أنظر الرسوم : ١١٠ ،١١١ والصورة ٨٢ .

٥) أنظر الرسم : ١١٠ والصورة ٨٢ .

ومما يحسن ذكره ان الافريز المضلع في ركنه الأيمن قد انحدر نحو الاسفل بمقدار (٩ سم) ،مما يدل على نقصان احد القطع الرخامية المكونة للاطار في جانبه الأيمن من الناحية العلوية (١) . ويمكن اعادة الانسجام الى الافريز بكل سهولة بعد وضع قطعة رخامية ارتفاعها (٩ سم) تحت القطعة المنحوت عليها ركن الافريز الآنف الذكر (رسم ١١٢) .

واختلاف هيئة الافريز الواحد في أقسامه العليا عما هي الحال في الاقسام السفلى ، وعدم تجانسه غير مقبول فنيا ،مما يدل على أن الأجزاء السفلى للطاقة لا تعود في الأصل الى أجزائها العليا .

أما الافريز الثاني للاطار فيقع في وسط أقسامه السفلى التي تحف بالتجويف وهو من نوع الافاريز الموجية التي توازيها الاخاديد الرشيقة من الخارج . ولكننا نلاحظ انعدام الافريز نفسه من الاقسام العليا للاطار التي تحف بالعقد ،مما يؤكد هو الآخر على أن الاقسام السفلى للطاقة لا تعود في الأصل الى اقسامها العليا ،وانما كانت تعود الى عنصر معماري آخر ،ربما كان يمثل في الأصل اجزاء من اطار مدخل ،أو شباك أو طاقة أخرى،لان مثل هذه الافاريز كانت مألوفة على أطر العناصر المعمارية المذكورة في العهدين الاتابكي ،والايلخاني (٢) .

ومن ملاحظاتنا الأخرى على الافريز المذكور هو انكساره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة عند الأرضية مباشرة في الجانب الأيمن من الاطار، ومما أن انكسار الافاريز المماثلة في معظم الآثار المعمارية من مداخل وشبابيك وطاقات يكون على ارتفاع معين من الأرضية (٣) ،لذلك نرجح أن الاطار ناقص قطعة رخامية واحدة على الاقل في جانبه الأيمن ،كما نرجح بنفس الوقت فقدان بعض القطع الرخامية في الجانب الايسر وذلك لعدم وجود الانكسار السابق في الافريز (٤) .

---

١) أنظر الرسم : ١١٠ والصورة ٨٢ .

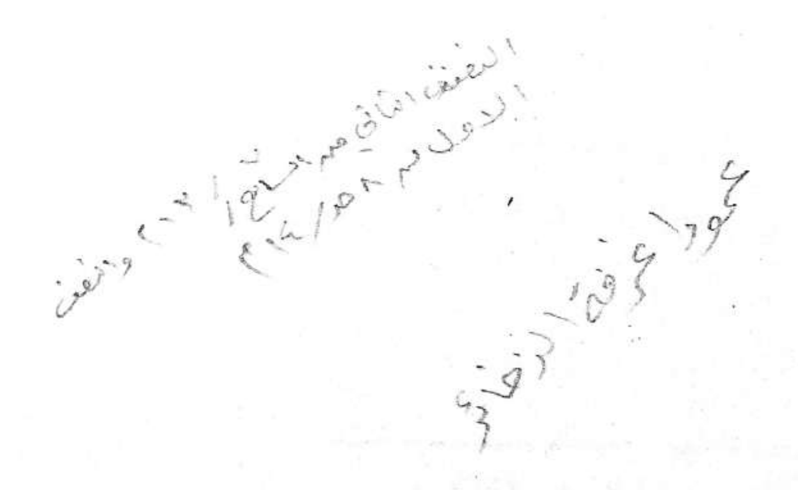
٢) أنظر الرسوم : ١٨٩ _ ١٩٤،١٩٦ _ ١٩٨،٢٠٥،٢٠٦،٢٠٩ _ ٢١١ .

٣) أنظر الرسوم : ٤٢،٤٤،٤٦،٥٠،٦٤،٦٦،٦٨ .

٤) أنظر الرسوم : ١١٠،١١٢ .

وللطاقة عتبة سفلى سمكها (١٥ سم) وضعت بطريقة غير سليمة بحيث حجبت جزءا من الافاريز الداخلية لاطار الطاقة. وهذا غير مقبول فنيا ولا معماريا ،لأن المفروض في العتبات السفلى للعناصر المعمارية أن تكون الى الاسفل من أفاريز الأطر الداخلية. كما أن رخام العتبة نفسها يختلف بعض الشيء عن رخام الاطار نفسه. ونتيجة ذلك نرجح أن العتبة دخيلة على الطاقة في عهود لاحقة ،وأن الترتيب الحالي لأجزاء الطاقة لا ينم على الترتيب الأصلي لها ،وانها قد تقوضت نتيجة تقادم الزمن، ثم اعيد تركيبها فيما بعد.

وبعد التقييم المعماري والفني لعناصر الطاقة يتوجب علينا تحديد العهد الذي تنسب اليه نظرا لخلوها من التاريخ المدون. ولعل عقدها المقوقع ذا الاضلاع المحارية[1] يعد من أهم العناصر المعمارية التي تأخذ بأيدينا لتحقيق ذلك، لانه يماثل الى حد كبير عقد طاقة الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا[2] (المنسوب الى الفترة الأيلخانية الاولى) ، فاذا اخذنا بنظر الاعتبار ـ بالاضافة لما تقدم ـ وقوع الطاقة في غرفة ذات مدخل ايلخاني منسوب الى الفترة المذكورة ، عندها نتمكن أن نضع الطاقة في حدود هذه الفترة.



---

١) أنظر الرسم : ١١٠ والصورة ٨٢.

٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥.

٢ـ طاقة بيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا

تعد هذه الطاقة من المخلفات المعمارية التي اكتشفتها لأول مرة في الحائط الجنوبي لغرفة بيت الخدمة في هيكل ماريوحنان بالكنيسة المذكورة(١) .

وهي عبارة عن تجويف داخل الحائط ارتفاعه (٦٤سم) وعرضه (٥٠سم) وعمقه (٩سم) يعلوه عقد مفوقع محاري(٢) .

ويعد العقد من أهم العناصر المعمارية في الطاقة حيث أن بقية الأجزاء المحيطة بالعقد والتجويف تعتبر مجرد قطع رخامية صماء مختلفة الاحجام خالية من المعالم الفنية لانها عائدة للحائط المثبت فيه الطاقة .

ويتألف العقد من نصف قوقعه ذات اضلاع مروحية مقعرة تبدأ من هيئة كروية صغيرة في وسط القاعدة ثم تتسع تدريجيا نحو الجوانب والأعلى بصورة مائلة حتى تنتهي بدائرة العقد بما يشبه الدوائر او الاقواس الصغيرة ويفصل هذه الاضلاع اشكال رمحية رشيقة وغائرة تنتهي برؤوس مدببة وللعقد كوشة صماء محاطة ببروز رشيق محدب(٣) .

وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ يفصح عن عهد الطاقة، الا أنها ـ على الاغلب ـ ترجع الى الفترة الايلخانية الأولى، لان عقدها المفوقع المحاري(٤) يشبه عقد طاقة الشباك الشمالي في نفس الغرفة المثبتة فيها الطاقة(٥) ، وكذلك عقد طاقة غرفة بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا المنسوبين الى الفترة المارة الذكر(٦) .

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم (27) .

٢) أنظر الرسوم : ١١٧،١١٦ والصورة ٨٤ .

٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٤) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

٦) أنظر الرسوم : ١١١،١١٠ والصورة ٨٢ .

٣ - طاقتا جامع الفخـــري

وجدت في الحائط الشرقي لفناء الجامع المذكور قريبا من حائط المصلى الخارجي قطعتين متناظرتين مستطيلتي الشكل (٨١×٨٠سم) ثبتت احداهما بصورة معتدلة والثانية بصورة مقلوبة في اسفل القطعة الأولى (صورة ٨٥) .

ونحت على كل قطعة عقد محارى ذو أضلاع مروحية مقعرة تبدأ من عنصر صغير على هيئة نصف وردة مقببة ذات فصوص محدبة تقع في منتصف قاعدة العقد ،ثم تأخذ اضلاعها بالاتساع التدريجي نحو الأعلى والخارج بصورة مائلة الى أن تنتهي بدائرة العقد الخارجية بما يشبه الاقواس نصف الدائرية . ويفصل بين كل ضلعين هيئة رمحية مقعرة تنتهي برأس مدبب . كما نحت على كل جانب من جانب كوشة العقد وردة رباعية موصلية مقعرة الفصوص ،وبهذا يكون تخطيط وشكل العقد المذكور مشابها لتخطيط العقد في كل من طاقة بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (١) ،وطاقة بيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا (٢) .

ولما كان عقد كل طاقة من الطاقتين المذكورتين يعلو منطقة مجوفة ذات مسقط مستطيل (٣) ، لذا فمن المرجح أن طاقتي الجامع كانتا في الأصل على نفس الغرار ، كما نرجح بنفس الوقت نسبتهما الى الفترة الأيلخانية الاولى وهي الفترة المنسوبة اليها طاقتا الكنيستين الآنفتي الذكر .

---

١) أنظر الرسوم : ١١٠ـ ١١٢ والصورة ٨٢ .

٢) أنظر الرسوم : ١١٦ـ ١١٧ والصورة ٨٤ .

٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

الفصل الرابع

الأعمدة الاتابكية والايلخانية

الفصل الرابع

الأعمدة الأتابكية والايلخانية

اولا / الأعمدة ذوات الهيئات المزدوجة (١)

١- اعمدة الجامع النوري

يوجد اربعة أعمدة من هذا النوع في الجامع المذكور اثنان منها يتقدمان محراب مصلى الحنفية (صورة ٨٧) ، والآخران يتقدمان محراب مصلى الشافعية (صورة ٩٢) . والذي يعنينا من أمر هذين المحرابين هي الأعمدة المنوه عنها ، لأن بقية أجزائهما حديثة العهد ترجع الى ترميم سنة ١٣٦٤هـ للجامع .

(أ) عمود محراب مصلى الحنفية :

١- العمود الأيمن :

نحت العمود من الرخام الأزرق ويتكون من أعمدة ركنية نصف اسطوانية يمتد كل طرفين من أطرافها المتجاورين بصورة مستقيمة نحو الخارج ليتعامدا في منتصف أضلاع بدن العمود على هيئة الزاوية القائمة مكونين شكلا رمحيا بارزا يتخلل الأخدود الذي تركته الأعمدة الركنية بينها بعد أن حوله الى زاويتين على نفس الغرار تقريبا ولكنهما منخفضتان (٢) .

ويحمل هذا العمود بطياته مميزات فنية فريدة ، فعلى الرغم من اعتباره ضمن الأعمدة المنفردة لتكونه من قطعة رخامية واحدة في الأصل ، الا أن بدنه يبدو للناظر اليه من الواجهة على هيئة عمود ين اسطوانيين مزدوجين تفصلهما عن بعضهما الهيئة الرمحية السابقة (٣) . كما يبدو للناظر اليه من الركن على هيئة العمود الثلاثي ، وكأنه تكون من ثلاثة أعمدة اسطوانية تفصلها الهيئات الرمحية السالفة (٤) . ونحت البدن

---

١) الأعمدة ذوات الهيئات المزدوجة هي الأعمدة التي يكون أصل العمود فيها منفرد ، ولكن استحداث الاخاديد والبروزات التي تتوسط اضلاعها حولها الى ما يشبه الأعمدة المزدوجة ، بفعل الأعمدة الركنية التي تكونت نتيجة ذلك .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٢- ١٢٤ والصور : ٨٧- ٨٩ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٢ والصورة ٨٨ .

٤) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة ٨٩ .

وفق نسب دقيقة،وعلى أساس هندسي معين،محددا الطريق الذى سلكه الفنان لدى تنفيذه [١] (رسم ١٢٣) .

والملاحظ على البدن المذكور أنه يتكون من قطعتين . القطعة العليا متصلة بالتاج . بينما كانت القطعة الثانية السفلى متصلة بالقاعدة . كذلك نلاحظ أن الهيئات الرمحية التي تتوسط البدن في القطعة العليا أصغر وأقل انفراجا وأكثر رشاقة من مثيلتها التي تتوسط القطعة السفلى من البدن ، مما أدى الى عدم تجانس القطعتين [٢] ،وبالتالي تجعلنا نرجح أن القطعة العليا التي تشمل التاج والجزء الأعلى من البدن تعود لعمود معين، بينما تعود القطعة السفلى المشتملة على القاعدة والجزء الأسفل من البدن لعمود آخر.

واذا انتقلنا الى تاج العمود نجده يتكون من مكعب ارتفاعه (٤٢ سم) ، وطول ضلعه (٣٦سم) بحيث يبدو للناظر مستطيلا بصورة عمودية [٣] .

ونحت على كل وجه من أوجه التاج عناصر فنية [٤] يتكون موضوعها الزخرفي من بروز ملتو على هيئة نصف دائرية من الأسفل . بينما يضيق القطر من الأعلى ،ثم سرعان ما يبتعد رأساه عن بعضهما قليلا مع بعض الالتواء نحو الأسفل مكونين شكلا كأسيا .

وكل رأس من رأسي البروز الكأسي السابق ينتهي بنصف ورقة نخيلية ثلاثية الانصال يتميز نصلاها العلويان بالقصر والتقعر والاتساع،يخرج من أسفلهما غصن يلتوى نحو الداخل ليلتقى مع شبيهه الآتي من الجهة المقابلة في محور التاج ،بينما ينحدر النصل الثالث السفلى نحو الأسفل مكونا نصف ورقة لوزية مقلوبة تخرج من أسفلها ورقة جناحية ذات قاع مجوف متجهة نحو أسفل البروز الكأسي لتشغل الزاوية السفلى لواجهة التاج . كذلك نشاهد خروج غصن من محل اتصال الورقة اللوزية السفلى بالورقة الجناحية المذكورة ملتويا نحو الداخل والأعلى حتى يلتقى في محور التاج مع مثيله الآتي من الجهة المقابلة .

---

١) تتبعنا الاساس الهندسي لبدن العمود المذكور لدى تعرضنا لهذا النوع من الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٥، ٢٩٦ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٢ والصور : ٨٧ ـ ٨٩ .

٣) أنظر الرسم والصور السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٢، ١٢٤ والصورة ٨٨ .

وهكذا نرى أن الاغصان الاربعة التي تطرقنا اليها والملتقية في منتصف المحور قد كونت وشاحا زخرفيا حول العنصر الكأسي ،وهذا الوشاح ليس ظاهرة فنية فريدة هنا، بل وجد في الفن الاسلامي منذ العصر الاموي،كما هو موجود في بعض العناصر الكأسية في زخارف قبة الصخرة (١) .

ويخرج من محل التقاء الاغصان في وسط المحور عنصر مزهري تتخلله الزخارف النباتية فنشاهد في جزئه الأسفل ورقة ثلاثية ، بينما تخرج من فوهته العليا ورقة لوزية يستدق رأسها ليخرج منه نصفا ورقة ثلاثية نحو الجانبين بصورة أفقية (٢) .

واذا أمعنا النظر في إنصاف الأوراق النخيلية والأوراق اللوزية والجناحية الكائنة في أطراف كل وجه من أوجه التاج نجدها تحفة من النسيج الزخرفي .فنصف الورقة النخيلية التي ينتهي فيها كل رأس من رأسي البروز الكأسي قد تخللتها التفعرات الواسعة (رسم ٨٠٨) ،بينما نرى أن أنصاف الأوراق اللوزية قد شغلتها أوراق نخيلية متعددة الأنصال (٣) . أما الورقة الجناحية الواقعة الى أسفل العناصر السالفة فقد شغلتها أوراق نخيلية وجناحية صغيرة (رسم ٨١٤) .

واذا رجعنا الى العنصر الكأسي نجد أن أطرافه الداخلية والخارجية قد حددتها وفصلتها عن العناصر الزخرفية الواقعة على جانبيه أخاديد غائرة تتوسطها بروزات رشيقة نفذت بواسطة الحفر المشطوف (٤) .

ولهذا التاج بالاضافة لما تقدم ميزة فنية أخرى تتجلى لدى النظر اليه من الركن حيث يبدو للناظر على هيئة تاج كأسي مقلوب يتوسطه محور من الأوراق النخيلية المقعرة واللوزية المعتدلة والمقلوبة ومن ورقتين جناحيتين متدابرتين . وكان ذلك نتيجة لتجاور واتصال العناصر الزخرفية المنفذة على كل وجهين متجاورين من أوجه التاج(٥)، في حين يراه الناظر اليه من الواجهة على هيئة كأس معتدل تتخلله العناصر الزخرفية

---

(١) Creswell, Early Muslim Architecture, Vol. 1, Fig. 260 .

٢) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ٨٠٩، ٨١١، ٨١٢ .

٤) أنظر الرسم : ١٢٤ والصور : ٨٨، ٨٩ .

٥) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة ٨٩ .

التي ذكرناها (١) . ونتيجة لما تقدم يمكن اعتبار هذا التاج من فصيلة التيجان الكأسية التي اشتهرت بها العمارة الاسلامية (٢) .

ولابد لنا ونحن بصدد زخرفة التاج من التمعن في أهم الظواهر والعناصر الفنية المتمثلة فيها . فمن تلك الظواهر الفنية :

تحديد أطراف العنصر الكأسي والأوراق الواقعة الى الأسفل منه بواسطة الحفر المشطوف وبشدة ملحوظة مما أدى الى زيادة التجسيم .ووجود ظاهرة انقسام الأغصان على نفسها ،والتحرق النخيلي والتقعر داخل الأوراق النباتية ،علاوة على خروج بعض العناصر من بعضها بعد استطالة احد اطرافها (٣) .

ومن أهم العناصر الزخرفية : أنصاف الأوراق النخيلية المختلفة الأشكال ، والعناصر الكأسية الكاملة ،والعناصر المركبة في محور الزخرفة (٤) .

ومما يجدر التنويه اليه أن قاعدة العمود الذي نحن بصدد دراسته مزخرفة بعناصر نباتية محورة تعتمد على حركة الغصن الالتوائية (٥) بحيث تكون نتيجة ذلك مناطق شبه دائرية شغلتها عناصر زخرفية تفرعت من الغصن نفسه مثل : أوراق العنب الثلاثية والأوراق الجناحية ،والأوراق نصف الكأسية وقد نفذت جميعها بواسطة الحفر المشطوف .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٢ والصورة ٨٨ .

٢) تعرضنا الى التيجان الكأسية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣١٣ـ ٣١٥ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة ٨٨ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ٨٦ ، ٨٠ ، ٩٦ ، ٨٠ والصورة السابقة .هذا وكنا قد تتبعنا أصل العناصر المذكورة عند كلامنا عن زخارف الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣٣٥ـ ٣٣٧ .

٥) نوهنا الى حركة الأغصان المذكورة ومدى انتشارها في الفن الاسلامي والفنون القديمة عند تعرضنا لزخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الاول في الصفحات ٢٥٦ ـ ٢٥٩ .

٢- العمود الأيسر :

الملاحظ في بدن العمود المذكور أنه يشبه بدن العمود السابق من حيث التخطيط(١) واسلوب التنفيذ والميزات الفنية(٢) والاساس الهندسي(٣). لذا احجمت عن تكرار ميزاته ، وآثرت الاكتفاء بتخطيطه ورسم اساسه الهندسي .

أما التاج فعلى الرغم من التشابه الكبير بينه وبين تاج العمود السابق، الا أنه يوجد بعض الفروق التي تتعلق بالقياسات وطبيعة العناصر .

فبالنسبة للقياسات نجد أن ارتفاع التاج يبلغ (٤٨ سم) أى أنه اطول من سابقه بحوالي (٦سم) ، في حين نجد أن طول الضلع في كلا التاجين متساوٍ وهو (٣٦سم)(٤).

أما النواحي الفنية فنجد أن الموضوع الزخرفي لعناصر اوجه التاج المتناظرة مماثل للموضوع الذى نفذت بواسطته زخارف تاج العمود السابق . ومع هذا فاننا نجد بعض الاختلافات الجوهرية بالنسبة لزخرفة التاج وعناصرها هنا عما لاحظناه في زخارف التاج الذى سبقه من حيث الرشاقة ، ويتضح ذلك بصورة جلية على الأغصان والعنصر الكأسي والورقة الجناحية في الأسفل . كما يبدو أن العناصر المركبة قد انعدمت هنا . وتحولت الى عناصر بارزة صماء خالية من الزخرفة مثال ذلك : الورقة الجناحية ، وكذلك الورقة اللوزية نجدهما خاليتين من الأوراق النخيلية التي تخللت مثيلاتهما في تاج العمود السابق . وبالاضافة لما تقدم نلاحظ انعدام بعض العناصر هنا . كتلك الورقة النخيلية التي كانت في أسفل كل رأس من رؤوس العنصر الكأسي في التاج السابق ، كما حصل تغاير في أشكال بعض العناصر مثال ذلك : الهيئة اللوزية الرشيقة والمنتهية بنصفي ورقة نخيلية في أسفل العنصر الكأسي للتاج السابق ، تحولت هنا الى فرعين نباتيين ينتهيان في أسفل الزاوية السفلى للحافة ويحصران بينهما شكلا شبه دائرى (٥) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٢، ١٢٥ .

٢) أنظر الصور : ٨٨، ٩٠ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٣، ١٢٧ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٤، ١٢٦ والصور : ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٦ .

٥) أنظر الرسوم والصور السابقة .

والفروق الفنية التي لاحظناها في التاجين ليست فروقا بسيطة على الرغم من التشـابه الكبير في المميزات الفنية وهيئات بعض العناصر ، مما جعلني أعزو ذلك الى اختـــلاف الايدى الفنية التي قامت بعملهما .

(ب) عـمودا محـراب مصلى الشافعية :

١ـ العمود الأيمن :

نحت من الرخام الأزرق ارتفاعـه (١٨٦ سم) ، وطول ضلعه (٣٤سم) يتكون بدنـه من قطعتين تعلو احداهما الأخرى . واستحدث في كل ركن من أركانه عمود نصــــف اسطواني يفصله عن الذى يليه اخدود أشبه ما يكون بالمثلث المقلوب [(١)] . وبهذا اكتسب البدن نفس المميزات الفنية والمعمارية التي عهدناها في عمودى محراب مصلى الحنفيـــة السابقين ، ومنها اتخاذه صفة الازدواجية ويتضح ذلك لدى النظر اليه من الواجهة [(٢)] والركن [(٣)] على الرغم من كونـه ضمن فصيلة الأعمدة المنفردة . ومع هذا فيوجد فـــرق جوهرى بينه وبين بدن العمودين الآنفي الذكر يتجلى في اختفاء البروزات الرمحيـــة الفاصلة بين أعمدته الركنية والاقتصار على الأخاديد التي ذكرناها مما ادى الى اختلاف أساسه الهندسي ايضا (رسم ١٣٠) [(٤)] ، عما كان عليه في ذنيـك العمودين [(٥)] .

أما تاج العمود فهو الآخر يتكون من مكعب ارتفاعـه (٤٥سم) وطول ضلعه (٣٦سم) متخذا وضعية عمودية . ثم نحت على كل وجه من اوجهه الأربعة عناصر نباتية وهندسية وفنية بارزة أهمها وأبرزها : عـنصر كأسي يلامس الحافة السفلى للتاج يعكس تيجـــان الأعمدة السابقة التي كان فيها العنصر شبه معلقا ، تاركا بينـه وبين الحافة السفلى فراغـا شغلته العناصر النباتية الخارجة من أسفله بالاضافة الى الأوراق الجناحية الخارجة مـن

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ـ ١٣٠ والصور : ٩٢ ، ٩٣ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٨ والصورة ٩٣ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٩ والصورة ٩٤ .

٤) تتبعنا الأساس الهندسي لهذا النوع من الابدان لدى تعرضنا الى تخطيط الاعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٦ .

٥) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٧ .

الزوايا للتاج والمتجهة نحو الداخل [١] .

وللعنصر الكأسي بطن منتفخة يظهر أن الفنان أرادها أن تلامس حافة التاج السفلى مما جعله يضطر الى احداث زيادة في المحيط الدائرى لهذه البطن حتى خرجت من الشكل الدائرى المألوف واتخذت شكلا شبه بيضوى أو اهليلجي مع بعض التقعر في الجانبين ،بعكس ما أورده هرزفيلد لدى تخطيطه التاج المذكور ،اذ رسم البطن بصورة دائرية، مما أثر كثيرا على قياساته وشكله واكسبه اتساعا على حساب طوله الأمر الذى أفضى الى تغيير معالمه الحقيقية [٢] (رسم ٣٣٣) .

أما القسم الاعلى من العنصر الكأسي فيضيق ويقترب طرفاه من بعضهما وبعدها يفترقان حتى يلامسا الاطار الاعلى للتاج ،ثم يلتوى رأس كل طرف على نفسه بصورة شبه كروية [٣] .

ولدى تدقيقنا رسم هرزفيلد لهذا الجزء من العنصر وجدنا قد زاد من ثخن اطرافه كثيرا واكمل التواء الرؤوس بهيئة كروية كاملة [٤] (رسم ٣٣٣) ، بعكس الواقع الحقيقي للعنصر الذى يتميز بالرشاقة وبرؤوس غير مكتملة الالتواء على نفسها ،كما يتميز ببروزه الملحوظ عن بقية العناصر الفنية بسبب تحديده بواسطة الحفر المشطوف العميق الذى اكسبه تجسيما وفصله عن العناصر التي تتخلله والتي تحف به من الخارج [٥] .

ومن العناصر الزخرفية الأخرى في هذا التاج عنصر ثلاثي يتوسط بطن العنصر الكأسي السابق في المحور، يتكون من نصلين جانبيين يلتويان نحو الأسفل والداخل على هيئة القرنين يعلوهما فص لوزى .

ولهذا العنصر اصول في الفنون السابقة للاسلام فقد وجد ضمن زخارف الفخار في

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٢٩ والصورة ٩٣ .

٢) Herzfeld, Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, Abb.232 .

٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

٤) Herzfeld, op. cit., Vol .11, Abb. 232 .

٥) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

بلاد فارس في حدود (٢٨٠٠ ـ ١٥٠٠ ق ٠ م) [(١)] ، كما وجد في مصر في عهـــد الفراعـنة متمثلا في رسوم تيجان بعض الاعمدة [(٢)] .

وفي العهد الاسلامي وجد العنصر المذكور منذ العصر الأموى وما بعده ٠ ففي بلاد الشام تمثل في زخارف قبة الصخرة [(٣)] ، ونصر المشتى [(٤)] ، وفي العراق وجد على بعض التحف الخشبية كباب تكريت المحفوظ بمتحف بناكي (اواخر القرن الثاني الهجـرى) [(٥)] وكذلك في منبر القيروان المجلوب من بغداد (٢٤٨ هـ) [(٦)] ، بينما في مصر وجـــــد ضمن زخرفة بعض الاخشاب المحفوظة بمتحف الفن الاسلامي (من اواخـر القرن الثاني الهجرى) [(٧)] .

ويعلو العنصر السابق غـصن رشيق ينتهي في الطرف العلوى للتاج بنصلين جانبيين مدببـين ورشـيقين يتوسطهما نصل لوزى ، وقد تخللت العيون بين تلك الانصـــــال (رسم ١٢٩) ٠

وظاهرة العيون دخلت الفن الاسلامي منذ عصر سامرا [(٨)] متمثلة بين فصـــوص أوراق العنب [(٩)] ، والأوراق الكأسية [(١٠)] ٠ وفي مصر تمثلت في الأوراق نصف الكأسية مـــن العهد الطولوني [(١١)] .

---

(١) Pope, ,Asurvey of Persian Art, Vol.1, P.155, Fig. 17.

٢) د ٠ محمد حماد : الطرز المعمارية واصولها في الآثار على مر العصور ، ص٥ ، شكل ٢ ٠

(٣ Creswell, op.cit., Vol.1, Figs . 260 - 261 .

(٤ Ibid., Vol.1, Pl. 80a .

٥) د ٠ فريد شافعي :الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموى ، ص ٦٨ ، شكل ١ ٠

٦) المرجع نفسه ، ص ٧٦ ٠

٧) المرجع نفسه ، ص ١٠٠ ، شكل ٣٤ ٠

٨) د ٠ فريد شافعي : زخارف وطرز سامراء ، شكل ١ ٠

٩) Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra, Band 1,P.38,Abb.49, Orn.40;
مديرية الآثار العراقية : حفريات سامراء ، جـ ١ ، لوحة ٤٤ ٠

(١٠ Herzfeld,op. cit.,Band 1,PP.18,136 ,Abbs.10,202, Orn .7, 189 .

١١) د ٠ فريد شافعي : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، ص ٦١ ، شكل ٤ ـ ٦ ٠

كما يخرج من أسفل العنصر الثلاثي السالف غصنان يتجه كل منهما نحو الخارج حتى ينتهي في الزاوية بورقة نخيلية ثلاثية الفصوص ، كما يخرج غصنان آخران من الفص الاوسط لذلك العنصر يتجه كل منهما نحو الخارج حتى ينتهي في جانب التاج تحت رأس العنصر الكأسي (١) ، وهكذا أصبحت الأغصان الأربعة المذكورة بمثابة وشاح للتاج شبيهة تماما بمثيلاتها التي وجدناها في السابق في تاج العمود الأيمن لمحراب مصلى الحنفية (٢) .

وقد شغلت الأغصان السالفة بتعرق نخيلي بارزا ، في حين رسمها هرزفيلد بتخطيطه للتاج شبيهة بعناصر حبات اللوءلوء أو المسبحة (٣) (رسم ٣٣٣) ، واذا اعتبرنا ملاحظاتنا السابقة على تخطيط هرزفيلد لعناصر التاج ملاحظات شكلية ، فاننا لا نتمكن أن نعتبر تخطيطه للأغصان كذلك ، وخاصة اذا علمنا أن حبيبات المسبحة تعود باصولها الى الفن الساساني (٤) ، بينما التعرق النخيلي يعود باصوله الى الفن الهلنستي (٥) . وبهذا تكون التأثيرات هنا هلنستية ، وليست ساسانية .

ويوجد كذلك في كل طرف من طرفي التاج الجانبيين عنصران مندمجان مع بعضهما على هيئة لوزية مقعرة ، وهي ليست أوراق نخيلية كما خالها هرزفيلد (٦) .

ويعلو التاج منطقة مستطيلة (٨ × ٣٤ سم) على هيئة حطة أو وسادة تفصل التاج عن أرجل العقد الذى يرتكز عليه (٧) ، شغلت بزخارف هندسية بارزة مكونة من انكسار

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٢٩ والصورة ٩٣ .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ والصورة ٨٨ .

٣) Herzfeld, op.cit., Band 1, Abb. 232

٤) د . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموى ، ص ٧٠ .

٥) د . فريد شافعي : زخارف مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ٤٨ ؛ الجمعة : المرجع السابق ، ص ٩٧ ، ٢٥٨ .

٦) أنظر الرسوم : ١٢٩ ، ٣٣٣ والصورة ٩٣ .

٧) تعرضنا الى أصل الوسائد ووظائفها المعمارية عند دراستنا انواع التيجان الاسلامية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣١٥ ـ ٣١٨ .

الخط عدة مرات وبوضعيات مختلفة منها الأفقية والمائلة مكونة زوايا حادة ومنفرجة (١) .

والملاحظة البارزة في هذا العمود هو خلوه من القاعدة (٢) . ومما لا شك فيه أن القاعدة فقدت فيما بعد . وذلك لوجودها في كل من عمودى محراب مصلى الحنفية السابق (٣) .

٢- العمود الأيسر :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق طولها (١٨٦سم) وعرضها (٤٨ سم) (٤) . ولهذا العمود بدن مشابه لبدن العمود السابق الأيمن من حيث: التخطيط (٥) ، الصفات الفنية والمعمارية واسلوب التنفيذ والأساس الهندسي (٦) ، ما عدا اختلافات في القياسات حيث أن عرضه ينقص بمقدار (٦ سم) عما هو عليه في بدن العمود السابق ، ولهذا اكتفيت بتخطيطه ورسم أساسه الهندسي فقط (٧) .

أما تاج العمود فهو الآخر يشبه الى حد كبير تاج العمود الأيمن السابق اذ يتكون من مكعب بوضعية عمودية عرضه بمقدار عرض البدن (٢٨سم) ، بينما ارتفاعه (٤٤ سم) بما في ذلك ارتفاع الوسادة البالغ (٥ سم) (رسم ١٣١) .

وقد شغلت أوجه التاج بزخارف متناظرة تماثل الى حد كبير زخرفة تاج العمود السابق من حيث اسلوب التنفيذ والموضوع الزخرفي والمميزات الفنية والعناصر ، ما عدا اختلافات بسيطة أهمها : خلو وسادته من الزخارف الهندسية ، والاستعاضة عن

---

١) تتبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذه الخطوط الهندسية عند تعرضنا لزخارف الاعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣٣٩ - ٣٤١ .
أنظر الرسوم ١٢٨ ، ٣٣٦ ، ٦٦٥ والصورة ٩٣ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٨ والصورة ٩٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ والصورة ٨٧ .

٤) أنظر الرسم : ١٣١ والصور : ٩٢ ، ٩٥ .

٥) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٣١ والصور : ٩٣ ، ٩٥ .

٦) أنظر الرسوم : ١٣٠ ، ١٣٣ .

٧) أنظر الرسوم : ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

التمرق النخيلي بالحزوز الغائرة داخل الأغصان التي كونت وشاحه الزخرفي (١) .

ولابد لنا قبل أن نختتم وصفنا لهذا النوع من الأعمدة المتهقية في الجامع النوري أن نشير الى أن مديرية الآثار العامة كانت قد صورت بعض أقسام المصلى قبل الترميم الأخير سنة ١٣٦٥هـ . وقد ظهر في تلك الصور عمودان مجتمعان مماثلان للأعمدة التي درسناها من حيث هيئة التيجان وما يتخللها من عناصر زخرفية (صورة ٩٧) . كمـــا يمتـــد التشابه الى الأبدان من حيث التخطيط على الرغم من وجود بعض الاختلافات ، ويتضـــح ذلك في كون بدن الأعمدة في الصور الفوتوغرافية يمتاز بوجود نصف عمود مضلع ثمانـــي في كل ركن من أركانـــه يمتـــد كل طرفين متجاوريـــن من أطراف هذه الأعمدة الركنيـــة بصورة مستقيمة مائلة نحو الخارج حتى يتعامدا في منتصف أضلاع البدن على هيئـــة الزاوية القائمة مكونين شكلا رمحيا يتوسط ويتخلل الاخدود الذى تركته الأعمدة الركنيـــة فيما بينها – يماثل تماما تخطيط بدن عمود مزار (أم التسعة) (٢) الذى سيرد فيـــا بعد – في حين وجدنا أبدان أعمدة محراب الحنفية ذات أعمدة ركنية نصـــف اسطوانية تفصلها الهيئات الرمحية (٣) . كما لاحظنا أن ابدان أعمدة محـــــراب الشافعية انعدمت الهيئات الرمحية من بين أعمدتها الركنية نصف الاسطوانية وحلـت محلها اخاديد شبه ثلاثية (٤) .

ولابد لنا – ونحن ما نزال بصدد دراسة هذه الأعمدة – أن نتطرق الى موضعهـــا الاصلي . فقد ذكرنا أنه خلال الترميم الأخير للجامع اتخذت هذه الأعمدة لتتقـــدم محرابي الحنفية والشافعية المستحدثين في المصلى ، بمعنى ان موضع الأعمدة الحالـــي لم يكن الموضع الأصلي لها ، وانما كان في مكان آخر . ومما يؤكد ذلك الصور المنشـــورة من قبل مديرية الآثار العامة لبعض هذه الأعمدة قبل هدم المصلى وترميه الأخير ســـنة ١٣٦٥هـ (صورة ٩٧) ، ويتضح من تلك الصور أن الأعمدة كانت في المصلى تحمل بعـــض عقوده الجصية التي استحدثها الشيخ محمد بن جرجيس القادرى النورى خلال ترميمـــه

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٣١ والصور : ٩٣ ، ٩٥ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ والصورة ٩٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٢ – ١٢٧ والصور : ٨٧ – ٩١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٨ – ١٣٣ والصور : ٩٢ – ٩٦ .

للمصلى في الفترة (١٢٨١ ـ ١٢٨٦ هـ) (١) .

ولدى التمعن في تلك الصور وجدنا ناحية شاذة لهذه الاعمدة وهي جمع كل عمود ين مع بعضهما ليكفيا حمل طرف العقد ، في الوقت الذى نشاهد أن الطرف الآخر من نفس العقد يحمله عمود آخر منفرد مغاير لهما بالشكل والقياسات ، ذو تاج كبير يتكون من عدة حطات مستطيلة وبدن مثمن ضخم (٢) (رسم ١٦٩) . والذى يهمنا من كل ذلك أن مقدار عرض العمود المثمن الضخم يبلغ (١٠٠ سم) ، بينما معدل عرض كل عمودين من هذه الأعمدة لا يتجاوز (٧٢ سم) بأى حال من الاحوال ، مضافا الى ذلك الاختلاف في الأطوال . فطول العمود الواحد ـ للأعمدة التي نحن بصدد دراستها ـ لا يتجاوز (٣٤٦ سم) ، بينما طول كل عمود من الأعمدة الثمانية الضخمة يتجاوز (٣٩٧ سم) أى بفارق (٥١ سم) ، مما حدا بالمعمار الى وضع كراسي تحت القواعد وحطات فوق التيجان للأعمدة الاولى ، لكي يتناسب طولها مع طول الاعمدة المثمنة . وهكذا نلاحظ أن الاختلافات في الأحجام والقياسات أضطرت المعمار الى معالجة أطوال بعضها بواسطة قطع مستحدثة ، كما أن هذه الاختلافات امتدت الى ترتيب الأعمدة حيث نرى أن بعضها وضع بصورة منفردة ، في حين وضع البعض الآخر بصورة مزدوجة ، فاذا أضفنا الاختلافات الفنية والمعمارية الأخرى الى ذلك ، فأننا نستنتج عندها عدم انسجام هذه الاعمدة مع بعضها واعطاءها وضعية شاذة غير مقبولة في العمائر الاسلامية ، الا اذا كانت تلك العمائر قد مرت بترميمات وأدوار معمارية متعددة ، فكيف يكون ذلك في مصلى جامع بني في العهد الاتابكي الذى يعد من ازهر العهود المعمارية والفنية التي مرت بالمدينة (٣) .

ومما تقدم نستبعد ان يكون المصلى هو الموضع الأصلي للأعمدة التي ما زلنا بصدد دراستها ، ونرجح أنها ادخلت اليه خلال احدى الترميمات التي قام بها حسن بن علي سنة (٨٨١ هـ) ، وحسين باشا الجليلي سنة (١١٥١ هـ) ، أو الشيخ محمد بن جرجيس القادرى في الفترة (١٢٨١ ـ ١٢٨٦ هـ) (٤) تلك الترميمات الهامة التي سبقت الترميم الحديث سنة ١٩٤٤ م والتي نقلت فيه الأعمدة الى محرابي الحنفية

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٦ .

٢) سنتطرق الى دراسة هذا النوع من الأعمدة فيما بعد في الفصل الذى في متناول أيدينا .

٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص (ح) .

٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

والشافعية الآنفي الذكر .

وبعد كل ذلك نجد أن الاستاذ الديوه جي قد اورد لدى تعرضه الى الجامع النورى أن الأراضي المنخفضة عن مستوى فناء الجامع التي كانت تتقدم المصلى ، وكذلك الغرف المجاولة له من الجهة الشرقية ، كان بها أعمدة مثمنة وأعمدة لحيفة (١) ، ومما يؤسف له أنه لم يبين شكل ومميزات تلك الأعمدة ليمكن التعويل عليها في تحديد الموضع الأصلي للأعمدة قبل نقلها الى مصلى الجامع .

والملاحظ على جميع الأعمدة المنوه عنها في الجامع النورى خلوها من التاريخ ، كما أن وجودها في الجامع المذكور المحدد التاريخ (٥٦٦ ـ ٥٦٨ هـ) (٢) لا يعني عودتها الى الفترة عهد بنائه ، الا اذا ثبت ذلك بأدلة كافية ، لانه جرت ظاهرة نقل بعض المخلفات الأثرية في مدينة الموصل من عمارة لأخرى (٣) . ولأجل ذلك آثرنا اتباع طريقة الدراسة المقارنة للاهتداء الى التاريخ التقريبي لتلك الأعمدة .

فبالنسبة للأبدان لا يمكن التعويل عليها لتحقيق ذلك ، لأنها نادرة الشيوع ان لم تكن معدومة في المناطق الاسلامية المختلفة . كما لا يمكن الاعتماد على هيئات التيجان والقواعد المكعبة ، وذلك لكثرة شيوعها في مختلف المناطق وفي شتى الأزمنه في العالم الاسلامي . ولهذا سنتخذ من الزخارف المنحوتة على التيجان أساسا لدراستنا المقارنة .

فالموضوع الزخرفي فيها المعتمد على تحوير العناصر النباتية وتكوين محور زخرفي بشكل كأسي له بطن منتفخة وحلق يقترب طرفاه من الأعلى الى بعضهما ثم يتعددان بعد ذلك نحو الخارج ويلتوى كل منهما نحو الأسفل لتخرج منه أوراق نخيلية ذات فصوص مقعرة ، بالاضافة الى خروج الأوراق الكأسية والنخيلية المفصصة من فوهته (٤) ، ولم نهتد الا في بعض تيجان الأعمدة المكتشفة من الرقة بسوريا (٥) المنسوب الى نهاية

---

١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٤ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٤٥ ، ١٢٤ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

٥) أنظر الرسوم : ٣٩٥ ـ ٣٩٩ ، ٨٤٩ .

القرن (٢ هـ / ٨ م) (١) . مما يدل على وجود تأثيرات واضحة بين تيجان أعمدتنا ، وتيجان أعمدة الرقة . ولكن التحوير الذى بدأ على طبيعة العناصر هنا ولا سيما العنصر الكأسي المحورى يدل على أن أعمدة الجامع النورى أحدث عهداً من تيجان الرقة المنوه عنها . ومع هذا فالتحوير لم يكن كبيرا الى درجة تجعلنا نسبتها الى عهد بناء الجامع النورى في الفترة الاتابكية ، استنادا الى الفارق الزمني الكبير بين هذه التيجان . ومما يعزز اختلاف المميزات الفنية وبعض العناصر بين زخارف تيجان الأعمدة التي نحن بصدد دراستنا ، وبين الأعمدة ذوات التيجان المكمهة والأعناق المزخرفة في الجامع نفسه التي سنتطرق اليها فيما بعد ، ومن تلك الاختلافات هي كبر العناصر وتنفيذ بعضها بواسطة الحفر المشطوف ووجود الحزوز والتقعرات الواسعة في الاغصان وأنصال العناصر ووجود العناصر الكأسية والجناحية ذات القيمان المجوفة في الأعمدة التي في متناول ايدينا (٢) ، بعكس ما هو ماثل في زخرفة الأعمدة ذات التيجان المكمهة والأعناق المزخرفة في نفس الجامع التي ترجع الى عهد بنائه والمتميزة برشاقتها وانعدام الحزوز والتقعرات منها والاستعاضة عن ذلك بالقطاع المحدب ، علاوة على انعدام العناصر الكأسية والجناحية (٣) . وهذه الفروق الفنية الكبيرة ان دلت على شيء فانما تدل على التفاوت الزمني بين هذين النوعين من الأعمدة . وعلاوة على ذلك نجد أن شدة الحفر المشطوف وزيادة غوره الذى حدد بموجبه أطراف العناصر الكأسية المحورية في زخارف تيجان الأعمدة التي نحن بصدد دراستها (٤) عهدناه لأول مرة في اقواس صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية المنسوب الى الفترة السلجوقية في الموصل (٥) .

ونتيجة لما تقدم نستبعد نسبة اعمدتنا الى الفترة الاتابكية (٥٢١ـ ٦٦٠ هـ) ، ونرجح عودتها الى الفترات السابقة لها ، ولا سيما الفترة السلجوقية (٤٨٦ـ ٥٢١ هـ) ، أو الفترة العقيلية التي سبقتها (٣٦٨ـ ٤٨٦ هـ) . ومما يؤسف له أننا لم نعثر لحد الآن على آثار مؤرخة في مدينة الموصل تعود الى هاتين الفترتين ليمكن الركون اليها والبت في أمر فترة الأعمدة بصورة جازمة .

---

١) ديماند : الفنون الاسلامية ، ص ١٩١ ، ٩٢ ، شكل ٥١ ، ٥٢ ؛ Dimand, Studies in Islamic Ornament, I Some Aspects of Omaiyad and early Abbasid Ornament, Figs. 40 - 46 .
٨٠٨ ، ١٣٢ ، ١٢٩ ، ١٢٦ ، ١٢٤ـ ٨١٦ والصور السابقة .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ٨٠٨ـ ٨١٦ والصور السابقة .

٢) أنظر الرسوم : ١٦٩ ، ١٥٦ـ ١٦٥ ، ١١٦ والصور : ١١٧ـ ١٤٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٥٣ .

٢- عمود مزار ام النسعة (١)

يعد هذا العمود من المخلفات الاثرية التي ندرسها وننشرها لاول مرة . وقد أكتشفته اثناء تحسسي جدران العمارة، وازالة بعض اجزاء الطلاء الجصي الذى كان يغطيها .

ويقع العمود في الركن الأيمن لايوان المزار الشمالي . ويتكون من قطعة واحدة من الرخام الأزرق طولها (٢٢٣ سم) ، وعرضها (٤٠ سم) نحتت على هيئة بدن مربع الشكل طول ضلعه (٤٠ سم) وارتفاعه (١٨١ سم) يتألف بدوره من نصف عمود مثمن الاضلاع في كل ركن من أركانه بعد أن نصفت أضلاعه بأخاديد تتخللها هيئات بارزة رمحية (٢) . ونفذ كل ذلك وفق أساس هندسي دقيق (٣) (رسم ١٣٥) .

ويوجد في محل اتصال البدن بالتاج والقاعدة مقرنصات صغيرة تتميز بالبروز والتقعر عالجت ناحية معمارية هامة ، وهي اشفال المثلثات التي استحدثها المعمار في أعلى وأسفل البدن لكي يوفق بين المسقط المربع لكل من التاج والقاعدة من جهة وبين المسقط شبه المثمن للعمود من جهة أخرى (٤) .

أما تاج العمود وقاعدته فهما عبارة عن مكعب بوضعية أفقية طول ضلعه (٤٠ سم)، وارتفاعه (٢١ سم) (٥) . وقد خليا من المعالم الزخرفية بعكس ما وجدناه في تيجان وبعض قواعد الأعمدة المماثلة في محرابي الحنفية والشافعية في الجامع النورى (٦) .

---

١) يقع مزار ام النسعة في الناحية الشمالية الغربية من مدينة الموصل القديمة قريبا من الجامع النورى . ويتكون من فناء واسع تقع الى الجنوب منه غرفة تنخفض في حدود المتر عن مستواه ، ثم يتقدمها ايوان مقبب . والى الشمال من الفناء يوجد ايوان يقع العمود - الذى نحن بصدد دراسته - في ركنه الأيمن .

ومن المعالم الاثرية الأخرى التي تحتويها العمارة قطع من الرخام الأزرق المطعم بزخارف هندسية من الرخام الأبيض مثبتة في عتبة الغرفة الآنفة الذكر (صورة ١٥٣) .

٢) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .

٣) تنبهنا الأساس الهندسي لمثل هذا النوع من الابدان عند تعرضنا الى انواع الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٧،٢٩٨ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٦) أنظر الرسوم : ١٢٤،١٢٦،١٢٩،١٣٢ والصور : ٨٨،٩٠،٩٠،٩٣،٩٥،٩٦ .

وخلو العمود من المعالم الزخرفية يجعلنا نرجح أنه متأثر بأعمدة الجامع النورى المذكورة من حيث التخطيط فقط ،وان الفنان لم يوفق في تقليد الزخارف التي كانت تزين تيجانها فعدل عن زخرفة تاج وقاعدة العمود هنا . وأن دل ذلك على شيء فانما يدل على التفاوت الزمني بين أعمدة الجامع النورى من جهة ،وهذا العمود من جهة أخرى .

واذا اخذنا بنظر الاعتبار وقوع العمود في بناية تنسب بعض مخلفاتها الفنية ـ كما هو الحال في افريزها الزخرفي المطعم (١) ـ الى المعهد الاتابكي عندها نرجح نسبة العمود الى المعهد المذكور .

وقبل اختتام كلامنا على هذا العمود يجب أن نقف عند ناحية هامة،وهي وجوده في الركن الأيمن لفتحة الايوان الشمالي للمزار كما اسلفنا ،وعدم وجود عمود مماثل في الركن المقابل ، ذلك الوجود الذى تقتضيه الضرورة المعمارية من جهة، وصفة التماثل من جهة أخرى .

وهذه الناحية تجعلني أعزوها الى أسباب منها : إما وجود عمود ثان في الركن الأيسر للايوان في بداية الأمر ثم فقد فيما بعد ،واما أن العمود الحالي منقول من عمارة أخرى ،أو على الاقل من موضع آخر في نفس المزار . ولكن ترجيحي يميل الى السبب الثاني ،وذلك لحداثة الايوان المثبت في ركنه العمود من ناحية، ولارتفاع ذلك الايوان وبضمنه العمود عن مستوى فناء وغرفة المزار من ناحية أخرى .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٤٠ والصورة ١٥٣ وكذلك دراسته في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٣٦.

٣- عمودا متحف الموصل

يعد هاذان العمودان من ضمن المخلفات الاثرية الموجودة في متحف مدينة الموصل . وهما يدرسان وينشران لأول مرة . وسهولة لدراستهما اتخذنا رقما لكل منهما لكي يمكن تمييزهما عن بعضهما .

(أ) العمود رقم (١) :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق مكعبة الهيئة طول ضلعها (٣٣سم) وارتفاعها (٢٠٠سم) .ومما يلاحظ عليه فقدان تاجه ،ووجود كسر في أحد جانبيه (رسم ١٣٦) .

وبدن العمود مؤلف من أربعة أنصاف أعمدة ركنية على هيئة أعمدة ثمانية الأضلاع تفصل بينها هيئات رمحية بارزة تتخلل الاخاديد التي تفصلها من جهة ، والمنصفة لأضلاع البدن من جهة أخرى (رسم ١٣٦) .وكان تنفيذها وفق اساس هندسي سليم (رسم ١٣٨) .

أما قاعدة العمود فهي على هيئة مكعب بوضعية عمودية طول ضلعه (٣٣ سم)، وارتفاعه (٤٤,٥سم) . وقد خلت من المعالم الزخرفية (رسم ١٣٦) .

وهكذا أصبح العمود المذكور شبيها بعمود مزار (ام النسعة) من حيث الشكل العام والتخطيط (١) والأساس الهندسي (٢) والمميزات المعمارية ،مع وجود فارق بسيط وهو انعدام المقرنصات الصغيرة التي لاحظناها من قبل في الأركان العليا والسفلى تحت القاعدة والتاج في بدن عمود المزار المذكور (٣) .

(ب) العمود رقم (٢) :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق طول ضلعه (٣٥ سم)، وارتفاعه (٢٠٥سم) . ويمتاز باحتفاظه بكامل اجزائه التي تماثل اجزاء العمود السابق

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٦ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٥، ١٣٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٦ .

من كافة الوجوه (رسم ١٣٧) .

فالبدن يتألف من من أنصاف أعمدة ثمانية في الاركان تفصل بينها أخاديد تتخللها هيئات رمحية بارزة تنصف الاضلاع (الرسم السابق) .

اما التاج فيتخذ هيئة مكعبة بوضعية عمودية طول ضلعها (٣٥ سم) ، وارتفاعها (٣٢سم) . وقد خلت من المعالم الزخرفية، كما أن القاعدة على نفس الغرار، ولكن ارتفاعها يساوى طول ضلعها البالغ (٣٥ سم) (الرسم السابق) .

وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ مدون على العمودين الا أننا نرجح نسبتهما الى العهد الاتابكي المنسوب اليه عمود مزار (ام التسعة) ، وذلك للتشابه التام بينهما وبين العمود المذكور من حيث : الشكل العام ، والتخطيط [1] ، والاساس الهندسي [2] ، واسلوب التنفيذ ، والخصائص المعمارية .

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٥، ١٣٨، ١٣٩ .

٤ـ عمود مزار الامام زيد بن علي(١)

لم يكن هذا العمود معروفا قبل اكتشافي له في دراسة سابقة عندما وجدته بين الانقاض في فناء المزار المذكور (٢) ،وقد اشرت اليه اشارة عابرة في حينها ، نظرا لعدم دخوله ضمن دراستي آنذاك .

ويتكون العمود من قطعة مكعبة واحدة من الرخام الازرق الفاتح ارتفاعها (٤٦ سم)، وطول عرضها (٣١سم) . والملاحظ على العمود فقدان القاعدة والقسم الاسفل من البدن (٣) .

وبدن العمود يتألف من أربعة أنصاف لاعمدة ثمانية يتخذ كل منها ركنا من أركان البدن ،ومن هيئات رمحية بارزة تنصف أضلاعه ،وتتخلل الاخاديد الفاصلة بين أعمدته الركنية (٤) ، وبهذا يكون البدن هنا مشابها تماما لعمودي متحف الموصل ، ومزار (ام التسعة) من حيث : الشكل العام والتخطيط (٥) والاساس الهندسي (٦) .

أما تاج العمود فيتخذ شكلا مكعبا بوضعية أفقية ارتفاعه (٥٠سم) ، وطول ضلعه (٣١ سم) . وقد زخرف كل وجه من أوجهه بزخارف متنوعة (٧) شبيهة الى حد كبير

---

١) يقع المزار في الجهة الغربية من مدينة الموصل في المحلة المسماة (بباب البيض) ، ويتألف من غرفة مستطيلة تعلوها قبة نصف كروية،تتوجها قبة اصغر منها مخروطية، ويتقدم الغرفة رواق ثم فناء قد تحول مؤخرا الى مقابر .

ومن مخلفات البناية الاثرية،بالاضافة الى العمود المذكور محرابان من الرخام الاسمر يعودان الى منتصف القرن السادس الهجري . كما يوجد صندوق قبر خشبي من النصف الاول من القرن السابع الهجري . (الجمعة : المرجع السابق،ص ١٧٠، ١٧١، ١٨١) .

٢) المرجع نفسه ،ص ١٧٠ .

٣) أنظر الرسم : ١٤٠ والصورة ٩٩ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسوم : ١٣٦، ١٣٧، ١٤٠ .

٦) أنظر الرسوم : ١٣٨، ١٣٩، ١٤٢ .

٧) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

بزخارف تيجان أعمدة الجامع النوري (١) .

وقوام زخرفته عنصر كأسي له بطن منفوخة اكثر من انتفاخ العناصر الكأسية التي وجدناها في أعمدة الجامع النوري المماثلة ، بحيث يرتكز على قاعدة التاج ويلامس جوانبه ولم يترك الا فراغا صغيرا في الزاويتين من الأسفل . ويشغل كل زاوية منهما نصل لساني يخرج من طرف العنصر الخارجي ، ويضيق عنق العنصر نتيجة اقتراب رأسيه من بعضهما في الأعلى وقبيل ملامستهما لطرف التاج العلوى ينبثق منهما ما يشبه قوسين صغيرين يتصلان ببعضهما في المحور ، ثم يبتعد رأسا العنصر الكأسي بالتواء نحو الخارج والأسفل لينتهي كل منهما بنصف ورقة ثلاثية تشغل الفراغ المحصور بين عنق العنصر وحافة التاج الجانبية .

ويواصل الموضوع الزخرفي تكوينه بعد أن ينبثق من أسفل الجوانب الداخلية للعنصر الكأسي ورقة نخيلية خماسية الأنصال يربط نصلها العلوى من كل جانب بأحد رأسي العنصر الكأسي غصن رشيق . أصبح بمثابة وشاح زخرفي لواجهة التاج .

وهكذا وجدنا أن العنصر الكأسي هو من أهم العناصر وأكبرها وأن العناصر الأخرى تكتنفه وتحيط به وتخرج منه ، ولهذا يعد التاج من نوع التيجان الكأسية . واذا نظرنا اليه من الركن نجده بهيئة التاج المقلوب ، وأن العناصر النصفية في جوانب الواجهة تكون مع مثيلاتها المجاورة لها عناصر كاملة (رسم ١٤١) . وهي نفس الصفة التي وجدناها من قبل في تيجان أعمدة الجامع النوري آنفا (٢) .

ويعلو التاج حطة أو وسادة مستطيلة (٩ x ٣١ سم) بوضعية أفقية يعلوها إطار رشيق مسطح ، وقد زخرفت بزخارف نباتية محورة تعتمد في تكوينها على التواء الأغصان التواءا حلزونيا (٣) تخرج منه متخللة المناطق التي كونتها حركاته أنصاف أوراق نخيلية بهيئات واوضاع مختلفة (٤) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ .

٣) تعرضنا الى حركة الأغصان المذكورة عند دراستنا زخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحات ٢٥٦ ـ ٢٥٩ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤١ والصورة ٩٩ .

والمظاهر الفنية التي نلاحظها في زخرفة التاج والوسادة التي تعلوه هي : صفة التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها ، والتقعر البسيط داخل الأنصال والحزوز داخل الأغصان وظهور بوادر الحفر الرأسي . كما أن الزخرفة المذكورة بجميع عناصرها نفذت بواسطة حفر الارضيات حولها فظهرت على مستويين البارز للعناصر والغائر للأرضية .

والعمود لا يحمل تاريخا محددا ، وكذلك لم تتضمن العمارة الموجود فيها أي تاريخ ، وإن كانت تشتمل على محرابين من العهد الأتابكي منسوبين الى منتصف القرن السادس الهجري(١) . ولكن بالنظر لوجود التشابه الكبير بين زخارف تاجه ، وزخارف تيجان أعمدة محرابي الشافعية والحنفية في الجامع النوري من حيث العناصر وأسلوب التنفيذ والموضوع الزخرفي والمميزات الفنية كما أسلفنا ، لذا نرجح نسبته الى الفترة المنسوبة اليها أعمدة الجامع المذكور وهي الفترة السلجوقية أو العقيلية التي تسبقها .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٥ ، أنظر الرسم : ٨٤ .

٥- عمود جامع الامام محسن (١)

يعد هذا العمود من المخلفات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لاول مرة، وكان اكتشافي له عن طريق تحسسي لجدران الغرفة الاثرية الواقعة تحت مصلى الجامع وقشط قسم من طلائها الجصي .

والعمود عبارة عن قطعة مكعبة من الرخام الازرق ارتفاعها (١٠٤ سم) ، وطول ضلعها (٣٥ سم) ، ويلاحظ عليه فقدان تاجه وبعض أجزائه العليا ، مع وجود كسر في أحد جوانبه ، وبتر في الجانب المقابل (٢) . وربما استحدث البتر المذكور بصورة متعمدة منذ البداية ليسمح بمرور الافريز الزخرفي والشريط الكتابي الذي يعلوه على جدران الغرفة الاثرية بمستوى واحد (٣) .

ومما تجدر الاشارة اليه أن مثل هذا البتر المتعمد وجد في أحد عمودي متحف الموصل اللذين تطرقنا اليهما فيما سبق (رسم ١٣٦) ، وربما حدث ذلك البتر في العمودين لذات السبب ونابعا من فكرة واحدة .

والجزء المتبقى من بدن العمود يساعد على تبيان شكله العام وتخطيطه بوضوح ، فهو يتكون من مكعب يوجد في كل ركن من أركانه نصف عمود مثمن . تتصف أضلاع البدن

---

١) يقع الجامع في محلة الميدان بالقرب من مزار الامام يحيى بن القاسم ، وهو مقابل لمزار الامام عبد الرحمن من جهة الشمال (رسم ٢٣) .

والجامع حديث العهد ولم يبق من العمارة القديمة التي ترقى الى العهد الاتابكي سوى غرفة مستطيلة الشكل تنخفض عن مستوى الابنية المجاورة بحوالي (٨ ر٢م) ، وينزل اليها من ممر ضيق بعدة درجات ثم ينعطف الى يسار الداخل مكونا ممرا آخر يؤدي الى الغرفة المذكورة (رسم ٣٧) ، ويبطن جدران الغرفة بعض القطع الرخامية المزخرفة التي يعلوها شريط كتابي ، كما تحتوي على محرابين من الحلان . وجميع هذه التحف الاثرية تنسب الى العهد الاتابكي .

وفي الفترة الاخيرة بني فوق الغرفة الاثرية والى الشرق منها جامع حديث سمي بجامع الامام محسن . (الجمعة : المرجع السابق ، ص١٢٦، ١٢٧) .

٢) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

هيئات رمحية بارزة تتمركز في الاخاديد الفاصلة بين أعمدته الركنية، كما يوجد في كل ركن من أركان البدن السفلى في محل اتصالها بالقاعدة مقرنص صغير استحدث للتوفيق بين القاعدة ذات المسقط المربع ،والاعمدة الركنية ذات المسقط الثماني التي تعلوها ، علاوة الى الغرض الزخرفي . اما قاعدة العمود فذات هيئة مكعبة صماء خالية من المعالم الزخرفية ارتفاعها (٣٣سم) ،وطول كل ضلع من اضلاعها (٣٥سم)(١) .

والعمود لا يحمل تاريخا مدونا ، كما أن التاج الذي يعد من الركائز المهمة في الدراسة المقارنة زاد من صعوبة تحديد الفترة التي يرقى اليها العمود . فلو افترضنا أن تاج العمود المفقود كان مزخرفا بزخارف على غرار ما هو موجود في تيجان أعمدة الجامع النوري(٢) ،وعمود مزار الامام زيد بن علي(٣) ، لا مكننا نسبته الى الفترة التي نسبت اليها تلك الاعمدة وهي الفترة السلجوقية ،أو العقيلية التي سبقتها . اما اذا كان ذلك التاج خاليا من الزخارف فيكون العمود بهذه الحالة مشابها لاعمدة مزار ام التسعة ومتحف الموصل من حيث التخطيط(٤) والاساس الهندسي(٥) . ويمكن نسبته عندئذ الى الفترة الأتابكية التي نسبت اليها الاعمدة المذكورة . ونحن نميل الى نسبة العمود الى هذه الفترة آخذين بنظر الاعتبار وقوعه في غرفة تعد من بقايا المدرسة النورية التي ترقى الى عهد نور الدين ارسلان شاه بن عز الدين مسعود بن مودود (٥٨٩ _ ٦٠٧ هـ)(٦)

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٤،١٤٣ والصورة ١٠٢ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٢،١٢٩،١٢٦،١٢٤ والصور : ٨٧ _ ٩٧ .

٣) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٤٤،١٣٧،١٣٦ .

٥) أنظر الرسوم : ١٣٥ ، ١٤٣،١٣٩،١٣٨ .

٦) الجمعة : المرجع السابق ،ص ١٢٦ .

٦- عمودا جامع الامام الباهر

لقد وجدت قطعتين من الرخام الأزرق المخضر (١) إتضح لي أنهما بقايا لعمودين لم يكونا معروفين من قبل ،وان اكتشافي لهما اخرجهما الى حيز الدراسة لأول مـرة، وذلك اثناء قيامي بدراستي الميدانية في أرجاء الجامع والمقابر التي يضمها فنـاؤه بحثا عن الآثار الرخامية ذات العلاقة بدراستي .

فالقطعة الأولى تمثل جزءا لبدن عمود طول ضلعه (٣٤سم) والجزء المتبقي من ارتفاعه (٣١سم) . وعلى الرغم من ذهاب معظم معالمه نتيجة تحطمه ،وعوامل التعرية التي فعلت فعلها فيه ،لكنني تمكنت من معرفة شكله وتبيان تخطيطه وتتبع اساسه الهندسي . استنادا الى وجود معالم فنية على ضلعين متجاورين من أضلاعه الأربع، يختلفان عن بعضهما من حيث الشكل والتنفيذ (٢) .

فالضلع الأول طوله (٣٤ سم) ويتكون من نصف عمود مثمن يفصل كل طرف من طرفيه بروز مبتور الرأس على هيئة نصف مضلع سداسي يشغل الاخدود المتكون بينهما (رسم ١٤٧) ، بعكس البروز الرمحي المدبب الذى وجدناه من قبل في أبدان أعمدة كل من مزار ام التسعة (٣) ، ومتحف الموصل (٤) ، وزيد بن علي (٥) ،وجامع الامام محسن (٦) .

أما الضلع الثاني فطوله (٤٤ سم) وهو شبيه تماما بشكل وتخطيط اضلاع أبدان أعمدة العمارات السالفة الذكر ،حيث يتكون من نصف عمود مثمن في كل طرف من أطرافه يفصلهما عن بعضهما بروز رمحي مدبب ينصف الضلع ويشغل الأخدود الفاصل بينهما (رسم ١٤٧) .

---

١) أنظر الصور : ١٠٠، ١٠١ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٥، ١٤٧ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٦ - ١٣٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٠، ١٤٢ .

٦) أنظر الرسوم : ١٤٣، ١٤٤ .

ومن المحتمل أن يكون كل ضلع من الضلعين المعقودين في هذا البدن ذا معالم فنية مشابهة للضلع الذى يقابله ، واختلاف الأضلاع في بدن العمود الواحد تعد ظاهرة فنية فريدة وشاذة قلما نجدها في ابدان الأعمدة ليس في الموصل فحسب،وانما في بقية أنحاء العراق والعالم الاسلامي الأخرى.ونشاهد في أسفل البدن بقاعدة مكعبة خالية من المعالم الزخرفية (١) .

والقطعة الرخامية الثانية تعد أيضا جزءا لبدن عمود طول ضلعه (٣٥سم)،والمتبقى من ارتفاعه (٣٥سم) (٢) . وعلى الرغم من فقدان وتلف قسمه الاكبر ، الا أن الباقي منه المشتمل على نصفين لضلعين متجاورين حدد لي معالم ذلك البدن وتخطيطه المعمارى ونهج أساسه الهندسي (٣) .

والملاحظ أن بدن العمون المذكور يختلف من حيث الهيئة والتخطيط عن جميع الأعمدة السابقة، لأنه يمتاز عنها بوجود اخدودين مقعرين ومتجاورين في منتصف كل ضلع من اضلاعه على هيئة قوس نصف دائرى كونا لدى اتصالهما عناصر رمحية ذات جوانب مقعرة (رسم ١٤٨) ، بعكس ما لاحظناه في ابدان الأعمدة السابقة حيث كانت اخاديدها على هيئة مثلثات غائرة تحصر بينها عناصر رمحية على نفس الغرار، ولكن بصورة بارزة (٤) . ونتيجة لذلك اصبح للبدن أعمدة ركنية نصف ثمانية لكل منها ضلعان مقعران مجاوران للهيئات الرمحية المنصفة للأضلاع .

وبهذا أصبح تخطيط العمودين يشبه تخطيط الأعمدة السابقة بصورة عامة،ويرجع الى نفس الفكرة المعمارية والفنية المتمثلة فيها ، الا أن الاختلافات تكمن في بعض التفاصيل وطرق التنفيذ ، وخاصة شكل العناصر الرمحية والأخاديد المنصفة لأضلاع الأبدان كما اسلفنا .

---

١) أنظر الرسم ١٤٥ والصورة ١٠٠ .

٢) أنظر الرسم : ١٤٦ والصورة ١٠١ .

٣) أنظر الرسم السابق وكذلك رسم ١٤٨ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

وبعد فلا يوجد نص يدل على تاريخ هذين العمودين ،كما أن فقدان معظم اقسامهما ولا سيما التيجان زاد من الغموض الذى يحيط بمنهدهما . وعلى الرغم من كل ذلك فنرجح نسبتهما الى العهد السلجوقي أو العهد العقيلي الذى سبقه اذا كان التاج في بداية الأمر في كل منهما مزخرف بزخارف مماثلة لزخارف تيجان أعمدة الجامع النورى[١] ، وعمود مزار الامام زيد بن علي[٢] المنسوبة الى احد العهدين الآنفي الذكر . أما إذا كان كل تاج من نوع التيجان الصماء الخالية من الزخارف ،كما هو الحال في تاج عمود مزار ام النسمة[٣] ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل[٤]، فنميل عندئذ نسبة عمودى الجامع الى الفترة الاتابكية التي نسب اليها العمودين المذكورين .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٤، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٢ والصور : ٨٨ ـ ٩٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

٣) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .

٤) أنظر الرسم : ١٣٧ .

٧ ـ أعمدة مرقد الشيخ فتحي (١)

يوجد عدة أعمدة في مرقد الشيخ فتحي بعضها في مصلاة وبعضها في قبوه الشرقي وبعضها الآخر في فنائه الخارجي .

ويشتمل المصلى على ستة أعمدة تستند عليها قبته ، ولهذا اتخذت لها أرقاما لتمييزها عن بعضها وليسهل علينا التفريق بينها .

عمود رقم (١) :

يقع في الركن الجنوبي الغربي للمصلى (رسم ٣٥) ، وهو من الرخام الأزرق . والملاحظ عليه أن اجزاءه العليا قد تحطمت ، كما أن أجزاءه السفلى قد انطمرت داخل الحائط المستحدث في عهود متأخرة . ولم يظهر منه سوى جزء من قاعدته واحد واجهاته والركن الذى يليه (صورة ١٠٣) .

ومن الأجزاء الباقية للعمود أتضح لي أنه مكعب الشكل طول ضلعه (٣١سم) ، بينما المتبقى من ارتفاعه (٥٢ سم) (رسم ١٤٩) .

أما بدن العمود فيتكون من أربعة أنصاف لأعمدة ركنية شبه ثمانية تكونت نتيجة وجود بروز رمحي على هيئة المثلث البارز يحف به من الجانبين أخدودان غائران على نفس الهيئة (٢) . والبدن من هذه الناحية يشبه تخطيط أبدان عمود مزار ام التسعة (٣) ،

---

١) يقع المرقد المذكور في المحلة المسماة باسمه في الناحية الغربية من مدينة الموصل (رسم ٢٣) ، تحيطه المقابر ، ويتكون من غرفة منخفضة تعلوها قبة وتشمل على محراب أثرى في حائطها القبلي .
ويتقدم الغرفة المذكورة المصلى الذى يعلوها في المستوى ، ويتكون من عدة أروقة تعلوها قبة ثانية (ترتكز على الأعمدة التي نحن بصدد دراستها) ، كما تحتوى على محراب ثان يعود الى فترة المحراب الأول وهي نهاية القرن الخامس او النصف الأول من القرن السادس الهجريين . ويحاذى المصلى من الشرق مجاز مقبب يحتوى حائطه الشمالي بقايا لأعمدة أثرية ، ويتقدم المرقد برمته من جهة الجنوب فناء واسع مكشوف . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٠٥ ، ١٠٦) .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٩ ، ١٥٠ والصورة ١٠٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ والصورة ٩٨ .

وعمود ى متحف الموصل (١) ، وعمود مزار الامام زيد بن علي (٢) ، وعمود جامع الامـــام محسن (٣) . ولكن بنفس الوقت نلاحظ وجود فارق فني بين بدن عمودنا وأبـــدان الاعمدة السالفة . اذ نلاحظ أن أبدان تلك الاعمدة قد بترت أركانها بصورة رأســية مما أدى الى تحويل تلك الاركان الى أنصاف أعمدة ثمانية ، بينما انعدم البتر المذكـور في هذا البدن وبقيت الاركان تشكل زوايا قائمة ، وبهذا أصبحت أركان البدن هنـــــا بعيدة عن هيئة الاعمدة الثمانية السالفة الذكر وأقرب شبها من العناصر المنشورية .

والعمود لا يتضمن نصا مؤرخا شأنه في ذلك شأن بقية الاعمدة السابقة ، ولكننـــــا نرجح نسبته الى الفترة الاتابكية فيما اذا كان تاجـه المفقود خاليا من الزخارف ، لأنـه في هذه الحالة سيكون مشابها الى حد كبير من حيث التخطيط والشكل العام والأساس الهندسي لعمود مزار ام التسعة ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل المنســوبين الى تلك الفترة (٤) . أما اذا كان تاجـه مزخرفـا على غـرار زخارف تاج عمود مـــــزار الامام زيد بن علي فتصبح عندئذ رد العمود الى الفترة المنسوب اليها عمود المـــزار المذكور وهي الفترة السلجوقية او العقيلية السابقة لها ، وذلك للتماثل التام الـــذى سيصبح بـين العمود يـــن ســــواء بالنسبة لهيئة التاج وميزاتــه الفنية ام الشـكل البدن ، واســاســه الهندسي (٥) .

عــمود رقم (٢)

يتوسط هذا العمود الناحية الجنوبية للمساحة التي تقوم عليها القبة في المصـــلى (رسم ٣٥) . وهو عـبارة عن قطعة واحدة من الرخام الازرق ، قد إنطمرت معظـــم أجـــزائه داخل الدعامة التي أنشئت حديثا لدعم القبة ، ولم يـبق منه باديـــا للعيان سوى قسم من أحد أضلاعه الذى يبلغ طوله (١٨٢سم) وعرضه (١٩سم) (٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٦ ـ ١٣٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ والصورة ٩٩ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٣ ، ١٤٤ والصورة ١٠٢ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .

٦) أنظر الرسم : ١٥١ والصورة ١٠٤ .

وقد اتضح لي من هذا القسم الظاهر للعمود أنه ذو هيئة مكعبة ،وأن بدنه يتكون من نصف عمود مثمن في كل ركن من الاركان الاربعة ،يفصله عن الأعمدة المماثلة في منتصف كل ضلع من الاضلاع أخدودان غائران يتخذان شكل المثلث المتساوى الساقين ، يحصران بينهما بروزا رمحيا على نفس الشاكلة ولكن بصورة معتدلة (رسم ١٥٢) .

وهكذا نجد أن العمود المذكور يشابه الى حد كبير بدن العمود السابق (١) ،كما يكون بنفس الوقت مشابها من حيث : الشكل العام والتخطيط (٢) والاساس الهندسي (٣) أبدان أعمدة مزار ام التسعة ،ومتحف الموصل وجامع الامام محسن .

ونظرا لخلو العمود من التاريخ فاننا نرجح نسبته الى الفترة الأتابكية في حالة خلو تاجه المفقود من الزخارف . أما اذا كان ذلك التاج مزخرفا على غرار زخارف تاج عمود مزار الامام زيد بن علي (٤) ، فنرجح عندئذ نسبة العمود الى الفترة السلجوقية أو العقيلية مستندين في ذلك على نفس الأسس التي أوردناها لدى مناقشتنا الفترة التي يرقى اليها العمود رقم (١) السابق .

عمود رقم (٣) :

يقع هذا العمود في منتصف الناحية الغربية للمساحة التي تغطيها القبة من المصلى (رسم ٣٥) . وهو عبارة عن قطعة من مادة الرخام الأزرق مكعبة الهيئة ارتفاعها (٢٤٩ سم) وطول ضلعها (٣٩ سم) (٥) .

ويمتاز هذا العمود عن سابقيه بحالته الجيدة ، ووضوح جميع معالمه على الرغم من انطمار جزء من قاعدته في أرضية المصلى (٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٩ ـ ١٥٢ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٤، ١٥١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٥، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٣، ١٥٢ .

٤) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

٥) أنظر الرسم : ١٥٣ والصورة ١٠٥ .

٦) أنظر الرسم والصورة السابقة .

ويبلغ طول بدنه (٢٠٥سم) ، وعرضه (٣٩سم) ٠ وهو يتألف من أربعة أعمدة ركنية على هيئة اسطوانية تحصر بينها في منتصف الأضلاع بروزات رمحية مدببة على هيئة المثلثات المتساوية الساقين تتوسط الأخاديد الموجودة بين الأعمدة الركنية (١) ٠ وبهذا يكون البدن المذكور مشابها لأبدان أعمدة محراب الحنفية في مصلى الجامع النوري من حيث التخطيط والاساس الهندسي (٢) .

أما تاج العمود فمكعب الشكل طول ضلعه (٣٩سم) وارتفاعه (٣٨سم) ٠ وهو أصم خال من المعالم الفنية والزخرفية ، كما أن القاعدة على نفس الغرار ، ولكنها تتميز بقلة الارتفاع البالغ (٥ سم) ، أي أن ثخنها أقل بكثير من ثخن التاج ، ويرجع ذلك الى انطمار معظمها في أرضية البناء كما ذكرنا ٠ وبالاضافة الى ذلك تمتاز بخلوها من المعالم الفنية (٣) ، وقد لاحظنا ذلك من قبل في تاج وقاعدة عمود مزار ام النسعة ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل (٤) .

وعلى الرغم من خلو العمود من التاريخ المدون ، الا أننا نرجح نسبته الى الفترة الأتابكية ، نظرا لخلو تاجه من المعالم الزخرفية شأنه في ذلك شأن عمود مزار ام النسعة والعمود رقم (٢) في متحف الموصل الآنفي الذكر ٠

عمود رقم (٤) :

يقع العمود في الركن الشمالي الغربي للمساحة التي تشغلها القبة (رسم ٣٥) ٠ ويتألف من قطعة مكعبة من الرخام الأزرق ارتفاعها (٢٢٩سم) وطول ضلعها (٣٤سم) ٠

وهذا العمود يشبه من كافة الوجوه العمود السابق من حيث الشكل العام والميزات المعمارية والتخطيط والأساس الهندسي ، مع اختلافات بسيطة في القياسات ٠

فالبدن يتكون بدوره من أربعة أنصاف أعمدة اسطوانية في الأركان تفصلها هيئات رمحية بارزة تتوسط الأضلاع ٠ أما التاج فيتخذ هيئة مكعبة صماء بوضعية عمود يسة

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٣، ١٥٤ والصورة ١٠٥ ٠

٢) أنظر الرسوم : ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦ ٠

٣) أنظر الرسم : ١٥٣ والصورة ١٠٥ ٠

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٧ ٠

ارتفاعه (٣٨ سم) ، وطول ضلعه (٣٤ سم) . والقاعدة تكون على نفس الغرار ، ولكنها بوضعية أفقية وذلك لقلة ارتفاعها البالغ (١٠ سم) عن ارتفاع التاج [١] .

وعلى هذا الأساس نرجح نسبة العمود الى نفس فترة العمود السابق وهي الفترة الاتابكية .

عمود رقم (٥) :

يتوسط هذا العمود الجهة الشمالية للمساحة التي تقوم عليها القبة (رسم ٣٥) . وهو عبارة عن قطعة مكعبة من الرخام الازرق ارتفاعه الحالي (٢٣١ سم) ، وطول ضلعه (٢٨ سم) [٢] .

ومما هو جدير بالذكر أن العمود مثبت بصورة مقلوبة ، لذلك نلاحظ أن القاعدة أصبحت في الأعلى والتاج أصبح في الأسفل (صورة ١٠٧) . وهذه الناحية المعمارية الشاذة للعمود تدل على إختلاف وضعيته الأصلية فيما بعد أثناء الترميمات المتأخرة ، كما تدل على عدم معرفة المعمار بخصائص العناصر المعمارية التي حاول تثبيتها .

ويبلغ طول البدن (١٧٣ سم) وعرضه (٢٨ سم) ، وهو يتكون من أربعة أنصاف أعمدة ركنية ثمانية تفصلها عن بعضها وتنصف الأضلاع بروزات رمحية يحف بكل منها اخدودان على نفس الغرار ولكن بصورة مقلوبة [٣] .

وخاصية البدن المعمارية هذه شبيهة تماما من حيث التخطيط [٤] والأساس الهندسي [٥] أبدان أعمدة مزار ام التسعة ، وزيد بن علي ، وجامع الامام محسن .

أما التاج فهو عبارة عن مكعب بوضعية عمودية عرضه (٢٨ سم) وارتفاعه الحالي (٢٩ سم) ، بينما ارتفاعه الحقيقي فهو (٤١,٩ سم) ، وبهذا أرجح أن يكون التاج قد

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٦ ، ١٥٧ والصورة ١٠٦ .

٢) أنظر الرسم : ١٥٩ والصورة ١٠٧ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٦١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٥٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٣٥ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٦١ .

إنطمر بمقدار (٩ر٢١سم) المتضمن اعلى التاج والوسادة التي تعلوه . وقد استندنا في تقدير ذلك الى التخطيط الذى اورده هرزفيلد للتاج المذكور[١] .

وقد نحت كل وجه من أوجـه التاج بعناصر فنية قوامها عنصر كأسي ذو بطن منتفخة وعنـق ضيق نتيجـة اقتراب رؤوسه من بعضها في نصفه العلوي ، ثم سرعان ما ترتد تلك الرؤوس في الاعلى نحو الخارج لتتصل أطرافها العليا في الزوايا ، وبعدئذ تواصـــل التواءها نحو الأسفل والداخل حتى تنتهي على هيئة شبه كروية يخرج من أسفلها نصف نصل لوزى مقلوب يستـدق رأسه ويتلاشى في الجانب ، ثم سرعـان ما يتكون نصل مشابه ولكن بصـورة معتدلة في الزاوية السفلى للواجهة ، ينبثق من جانبه الداخلي نصل ورقة أحادية ذات قاع مجوف ، يخرج من أسفلها نصف ورقة ثلاثية تتجـه نحو الداخل بصـورة أفقية لتملأ مع نظيرتـها من الجهة المقابلة الفراغ الذى تركـه العنصر الكأسي بينـه وبين أسفل التاج .

وعند استمرارنا لتعقيب الموضوع الزخرفي لواجهة التاج نلاحظ أن الجوانب الداخلية للعنصر الكأسي من الأسفل تقترب من بعضها لتتحول الى ورقة ثلاثية في محور الزخرفـة تتكون من نصلين قصيريـن يعلوهما شكل شبه مزهرى يضيـق في الوسط ويتسع من الاعلى لينتهي بما يشـبه الورقة الثلاثية ، كما يخرج من محل اتصاله بالاتصال الجانبـية غصنان يتجـه كل منهما نحو الخارج والاعلى لينتهي في محل خروج النصل اللوزى مـن رأس العنصر الكأسي[٢] .

ويشبه التكوين الزخرفي المذكور الى حـد كبـير ذلك التكوين الذى لاحظناه مـن قبل في زخرفة تيجان أعمدة الجامع النورى[٣] ومزار زيد بن علي[٤] .

وتعلو التاج وسادة مستطيلة طولها (٢٨سم) وارتفاعها (٩ر١٢سم) ، مزخرفـــة بزخارف نباتية قوامها أنصاف أوراق نخيلية متقابلة ومتدابرة[٥] .

(١) Herzfeld , Archaologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band 11, P. 280 , Abb . 271 .

٢) أنظر الرسم : ١٦٠ والصورة ١١٠ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٤، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٢ والصور : ٨٧ ـ ٩٧ .

٤) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٥٩، ١٦٠ .

واذا تمعنا في أهم المزايا الفنية في زخرفة التاج نجد أن معظم عناصرها قد برزت على الأرضية بواسطة الحفر الرأسي والمائل البسيط بالاضافة الى التقعرات والحزوز البسيطة داخل الأنصال والأغصان ٠

والعمود هنا نتيجة خصائصه الفنية والمعمارية أصبح مشابها لعمود مزار الامام زيد بن علي من جميع النواحي ، كشكل البدن وأساسه الهندسي (١) وهيئة التاج وطبيعة زخارفه (٢) ٠ ولهذا أرجع عودته الى نفس الفترة التي نسب اليها عمود المزار المذكور وهي الفترة السلجوقية أو العقيلية السابقة لها ٠

عمودا المجاز الشرقي :

لقد اكتشفت اثناء تفحصي لجدران هذا المجاز جزئين من بدني عمودين بوضعية أفقية ومتوازية في حائطه الشمالي (٣) ٠ ومما لا شك فيه انهما ادخلا الى الحائط المذكور اثناء الترميمات المتأخرة ، نظرا لقدمهما من جهة ، ولحداثة المجاز من جهة أخرى ٠

وهما من الرخام الأزرق ، والذي يؤسف له أن يد الانسان قد عبثت بهما ، وأن آثار الكشط والمحو فيهما بادية للعيان ، وربما كان الغرض من ذلك هو محاولة جعلهما في مستوى الحائط ٠ وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطعت بواسطة الجزء البسيط المتبقي من المعالم الفنية التي كانت منفذة عليهما من تحديد شكلهما وتخطيطهما الى أقرب صورة للحقيقة ٠

فبدن كل عمود منهما يتكون من أربعة أنصاف أعمدة ركنية ثمانية تفصلها هيئات رمحية بارزة منصفة لأضلاع البدن يحف بكل منها اخدودان على نفس الغرار (رسم ١٥٥) ٠

وبهذا تكون الأبدان هنا مشابهة من حيث التخطيط وأساسه الهندسي (رسم ١٥٥)

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦١ ٠

٢) أنظر الرسوم : ١٤١ ، ١٦٠ والصور : ٩٩ ، ١١٠ ٠

٣) أنظر الرسم : ٣٥ والصورة ١٠٩ ٠

أبدان أعمدة مزار ام النسعة [١] ،ومتحف الموصل [٢] ، ومزار الامام زيد بن علي [٣] ،وجامع الامام محسن [٤] ، والعمود رقم (٢) في المرقد نفسه [٥] .

والملاحظ على هذين العمودين هو فقدان تيجانهما وقواعدهما الامر الذى زاد من الغموض الذى يحيط بالفترة التي يعودان اليها ،ومع ذلك فان كانت التيجان مزخرفة بزخارف على غرار تاج العمود رقم (٥) السابق [٦] ، يمكننا عندها نسبتهما الى فترة العمود المذكور ،وهي الفترة السلجوقية على الاغلب أو الفترة التي سبقتها ، بسبب التشابه الذى سيحدث في هذه الحالة بين الأعمدة في كافة النواحي الفنية والمعمارية.

أما إذا كان تاج كل عمود من عمودى المجاز اللذين نحن بصدد دراستهما من نوع التيجان الصماء ،ففي هذه الحالة سيكون كل عمود مماثلا لعمودى مزار ام النسعة [٧] ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل [٨] ، ويمكن نسبته الى الفترة التي نسبا اليها العمودين المذكورين ،وهي الفترة السلجوقية أو التي سبقتها .

عمود الفناء الخارجي :

لم يكن هذا العمود معروفا من قبل ،وقد اكتشفته أثناء تجوالي في فناء المرقد والمقابر المحيطة به .

والعمود عبارة عن قطعة مكسورة من الرخام الأخضر الفاتح طول ضلعها (٣٢ سم) ، وارتفاعها (٢٤ سم) ،تمثل جزءا لعمود فقدت معظم أجزائه ،ولم يبق منه سوى القاعدة وقسم من البدن [٩] . ومما تبقى من العمود تمكنت من معرفة هيئة القاعدة ،

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٥ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٦ – ١٣٩ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٠، ١٤٢ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٣، ١٤٤ .

٥) أنظر الرسوم : ١٥١، ١٥٢ .

٦) أنظر الرسوم : ١٥٩، ١٦٠ .

٧) أنظر الرسوم : ١٣٤، ١٣٥ .

٨) أنظر الرسوم : ١٣٧، ١٣٩ .

٩) أنظر الرسم : ١٥٨ والصورة ١١١ .

وشكل البدن وتخطيطه ونتهج اساسه الهندسي [(١)] .

فالبدن يتكون من نصف عمود مثمن في كل ركن من أركانه يفصله عن الاعمدة المماثلة في منتصف كل ضلع من أضلاع البدن اخدودان غائران يتخذان شكل المثلث المتساوى الساقين يحصران بينهما بروزا رمحيا على نفس الشاكلة ولكن بصورة معتدلة [(٢)] .

وهذا الشكل للبدن مماثل من حيث التخطيط والأساس الهندسي أعمدة كل من مزار ام التسعة [(٣)] ،ومتحف الموصل [(٤)] ، ومزار الامام زيد بن علي [(٥)] ، وجامع الامام محسن [(٦)] ، والعمود رقم (٢) [(٧)] ورقم (٥) [(٨)] في مصلى المرقد نفسه .

وبخصوص القاعدة فهي مكعبة الهيئة بوضعية أفقية ، وصماء خالية من المعالم الزخرفية . وبهذا تكون مشابهة لقاعدة كل من العمود رقم (٣) [(٩)] ، ورقم (٤) [(١٠)] في المرقد نفسه .

والعمود كما مربنا لا يحمل تاريخا معلوما ،كما أنه فقد معظم أجزائه بما في ذلك التاج . ولهذا فنرجح نسبته الى الفترة الاتابكية في حالة خلو تاجه من الزخارف على غرار القاعدة . أما اذا كان مزخرفا على غرار زخارف تيجان اعمدة الجامع النوري [(١١)]

---

١) أنظر الرسوم : ١٥٨، ١٦٤ .

٢) أنظر الرسمين السابقين .

٣) أنظر الرسم : ١٣٤، ١٣٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٦ـ ١٣٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٠، ١٤٢ .

٦) أنظر الرسوم : ١٤٣، ١٤٤ .

٧) أنظر الرسوم : ١٥١، ١٤٢ .

٨) أنظر الرسوم : ١٥٩، ١٦١ .

٩) أنظر الرسم : ١٥٣ والصورة ١٠٥ .

١٠) أنظر الرسم : ١٥٧ والصورة ١٠٦ .

١١) أنظر الرسوم : ١٢٤، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٢ والصور : ٨٧ ـ ٩٧ .

ومزار الامام زيد بن علي [١] ، والعمود رقم (٥) في المرقد نفسه [٢] ،فنرجح عندها نسبة العمود الى الفترة السلجوقية أو التي سبقتها مستندين في ذلك على نفس الأدلة أوردناها لدى مناقشة تاريخ عمودي المجاز السابقين .

ومما يجمل ذكره قبل اختتام دراستنا لأعمدة المرقد الاشارة الى أن هرزفيلد كان قد أورد في تخطيطه للمبنى عمودين آخرين أحدهما في الركن الجنوبي الشرقي والآخر في منتصف الجهة الشرقية للمساحة التي تقوم عليها القبة [٣] (رسم ٣٤) . وهذا ضروري من الناحية المعمارية قياسا بما لمسناه في الجهات والأركان الأخرى، ولكن على الرغم من تفحصي للحائط الذي بني في موقعهما ،الا أنني لم أهتد الى أي أثر لهما ، كما لا يمكن اعتبار العمودين اللذين وجدناهما في المجاز الشرقي يمثلان أجزاءا منهما ، وذلك لأن هرزفيلد قد زار المنطقة بعد بناء المجاز المذكور،كما لا يمكن فقدهما بعد تخطيط هرزفيلد للمرقد لأن الحائط الموجود في موضعهما بقي على حاله دون اجراء أية تغييرات عليه فيما بعد .

ونتيجة لما تقدم أعزو سبب وجود العمودين الآنفي الذكر في تخطيط هرزفيلد الى انطمارهما داخل الحائط الشرقي لمصلى المرقد ،نتيجة سمكه الكبير بحيث لم يتسن لي الاهتداء اليهما ،أو أن العمودين لا وجود لهما منذ البداية ويكون هرزفيلد في هذه الحالة مخطئا بتخطيطه ، لا سيما ان تخطيطه المذكور ورد فيه أخطاء أخرى وهو لا يمثل التخطيط الواقعي للمرقد [٤] .

كما أن هرزفيلد أورد بتخطيطه الآنف الذكر جميع الأعمدة على شاكلة واحدة (الرسم السابق) . وهذا مغاير للواقع لأننا لاحظنا خلال دراستنا لهذه الأعمدة أنها تشكل مجموعة غير متجانسة من حيث الشكل والتخطيط والصفات الفنية ، وان كانت مشتركة فيما بينها في كثير من الخصائص كما أسلفنا .

---

١) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

٢) أنظر الرسم : ١٦٠ والصور : ١٠٧ ،١١٠ .

٣) أنظر الرسم : ٣٤ .

٤) احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل ،ص ١٠٦ .

فالعمود رقم (١) يمثل تخطيطا معينا (١) . بينما العمود رقم (٢) ،وكذلك عمود الفناء ، وعمودا المجاز الشرقي تمثل جميعها تخطيطا مغائرا (٢) . في حين وجدنا أن العمود رقم (٣) ، وكذلك رقم (٤) يمثلان تخطيطا آخر يختلف عن تخطيط الأعمدة السابقة (٣) . أما العمود رقم (٥) ، وان كان يشبه تخطيط بدنه عمود رقم (٢) ، الا أنه يختلف من حيث شكل التاج وزخارفه (٤) . وأخيرا نجد أن العمود رقم (٦) يمثل تخطيطا يختلف عن تخطيط جميع الأعمدة السابقة (٥) .

وعدم تجانس الأعمدة المنوه عنه ، بالاضافة الى عدم نسبة الأعمدة الى فترة زمنية واحدة ـ كما مر بنا ـ يعزى لأسباب منها : إما أن المرقد قد مر بادوار معمارية متعددة ،أو أن بعض أو جميع الأعمدة نقلت اليه من عمارة أخرى .

---

١) أنظر الرسوم : ١٤٩، ١٥٠ والصورة ١٠٣ .

٢) أنظر الرسوم : ١٥١، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٨، ١٦٤ والصور : ١٠٤، ١٠٩، ١١١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧ والصور : ١٠٥، ١٠٦ .

٤) أنظر الرسوم : ١٥٩ـ ١٦١ والصور : ١٠٧، ١١٠ .

٥) انظر الرسوم

ثانيا / البدنات (الأعمدة الضخمة)

١- بدنات كنيسة مار أشعيا

يوجد في هذه الكنيسة ست دعائم اثنتان منها في هيكل مار ايشوعياب ، والأربع الباقية في هيكل مار يوحنان . وهذه الدعائم تدرس وتنشر لأول مرة حيث لم تمتد أقلام الباحثين اليها من قبل .

أ. بدنتا هيكل مار أيشوعياب

تكون هاتان البدنتان إحدى الدعائم الموجودة في مصلى الهيكل ، تقع احداهما يمين الداخل الى الهيكل من باب الرجال ، بينما تقع الثانية الى الشمال منه (١) .

فالبدنة الشمالية : تتكون من عشرات القطع المستطيلة والمربعة من الرخام الأزرق ركبت فوق بعضها على هيئة صفوف متعددة فكونت بمجموعها شكلا مكعبا بوضعية أفقية ذا مسقط مستطيل (٢) .

والأضلاع الأربع للبدنة متساوية في الارتفاع الذي يبلغ (٩٤ر١م) ، الا أن العرض في هذه الأضلاع مختلف ، ولكنه بنفس الوقت متساوي في كل ضلعين متقابلين ، فقد بلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٨٦ ر١م) اللذين يعتبران بمثابة جانبي البدنة ، بينما بلغ العرض في الضلعين الآخرين الشمالي والجنوبي (٣٢ر١م) .

وتتميز هذه الدعامة بوجود غور في كل ركن من اركانها الأربعة تخلله عمود صغير يتكون بدنه من نصف مضلع سداسي يعلوه تاج مزهري الشكل شبيه (بالقله) ، له بطن منفوخة ، وعنق مكعب نحيف يستطيل ويتسع الى الأعلى تدريجيا حتى ينتهي الى الأسفل من وسادة البدنة العليا بقليل . وللتاج كرسي مكعبة رشيقة ، أما قاعدة العمود فعلى نفس الغرار ولكنها بوضعية مقلوبة . ووسادة البدنة مستطيلة بوضعية أفقية ترتكز عليها أرجل العقد الذي يعلوها ، ويفصل بين البدنة ووسادتها المذكورة بروز ذو قطاع مثلث أشبه ما يكون بالبروز الرمحي (٣) .

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ ، رقم (4)A .

٢) أنظر الرسم : ١٦٥ ، صورة ١١٣ .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

أما البدنة اليمنى[١] : فهي مشابهة تماما للبدنة الشمالية من حيث المادة وتشكيلها والتخطيط العام والاقسام المكونة لها وكذلك القياسات[٢] . وعلى الرغم من ذلك فتوجد بعض الاختلافات تكمن في شكل الأعمدة الركنية لهذه الدعامة . ويلاحظ ذلك في العمود الواقع في الركن الجنوبي الشرقي حيث يتكون من بدنين مزدوجين ، يقع أحدهما في الركن تماما ، بينما الآخر يوازيه من الداخل ولا يفصله عنه سوى مسافة بسيطة . ويكون كل بدن على هيئة نصف ضلع سداسي يوجد مقرنص صغير على كل ضلع من أضلاعه الجانبية قرب نهايتيه . ويعلو عنقه منطقة مستطيلة مقسمة الى أربع مثلثات متساوية غائرة نفذت بواسطة الحفر المشطوف ، ويتوج كل ذلك منطقة مستطيلة أخرى مشغولة بمقرنصات على حطتين شبيهة بالمقرنصات السابقة . كما توجد في أسفل البدن منطقة أخرى على نفس الغرار ، ولكن مقرنصاتها تكون صغيرة الحجم وعلى ثلاث حطات[٣] .

ويعلو البدن الخارجي المتمركز في الركن تاج له نفس هيئة تيجان الأعمدة الركنية التي وجدناها في الدعامة السابقة ، كما يحتوى البدن المذكور على قاعدة شبيهة بالتاج ولكنها مقلوبة[٤] .

وعلى الرغم من أن الأعمدة المزدوجة لا تعد ظاهرة معمارية فريدة في العناصر المعمارية[٥] ، ولكن الشيء الفريد في هذا العمود أن بدنه الداخلي خال من التاج والقاعدة حيث أن الأعمدة المزدوجة تكون عادة متماثلة تماما . وهذا يعطي العمود هنا ميزة فنية نادرة[٦] .

أما العمود الثاني الواقع في الركن الجنوبي الغربي فهو شبيه تماما بالأعمدة المماثلة التي وجدناها من قبل في البدنة الشمالية ، ما عدا اختلاف بسيط يكمن في عناصر مقصرة

---

١) أنظر الرسم : ٣٩ ، رقم (3) A .

٢) أنظر الرسوم : ١٦٥ ، ١٦٦ والصور : ١١٢ ، ١١٣ .

٣) أنظر الرسم : ١٦٦ والصورة ١١٢ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٥) تتبعنا أصل الأعمدة المزدوجة ومدى انتشارها عند تعرضنا الى انواع الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠١ ، ٣٠٢ .

٦) أنظر الرسوم : ١٦٦ ، ٣٥٢ والصورة ١١٢ .

أو مقرنصـات صغيرة على الأضلاع الجانبية للبدن قرب نهايتيه (١) .

وبخصوص العمودين الواقعين في مؤخرة البدنة في الركنين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي فلا وجود لهما نتيجـة فقدان بعض الأجزاء الشمالية للبدنة .

وبعد فالبدنـتان المذكورتان لا تحملان أية نصوص كتابية تفصح عن تاريخهما كمـا لا يمكن نسبتهما الى العهد الأتابكي والعهود السابقة له لعدم وجود ما يماثلهما في تلك العهود ، كذلك لا يمكن نسبتهما الى العهود المتأخرة لنفس السبب ، ولكننا نجد بنفس الوقت ان هيئة الأعمدة الركنية - ما عدا العمود الجنوبي الشرقي في البدنة اليمـنى - بابدانها المضلعة وتيجانها وقواعدها المزهرية ذات الأوجه المتعددة والكراسي المكعبة (٢)، قد شاعت شيوعـا كبيرا في العهد الأيلخاني على عـناصر معمارية متنوعـة من طاقـات وشـبابيك ومحاريب .مثال ذلك الطاقة المثبتة في صدر الرواق الشرقي في كنيسة شمعون الصفا (٣) ، وشباك الحائط الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا نفسهـا (٤)، والأعمـدة المتقدمة لمحراب مزار الامام محمد بن الحنفية (٥) . فاذا أضفنا الى ذلـك وقوع هاتين الدعـامتين في مستوى الأرضية التي يقوم عليها مدخل النساء لنفس الهيكـل الواقعـتين فيه (٦) والمنسوب الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني عندها نتمكـن أن نرجعهمـا الى الفترة المذكورة .

ب .بدنات هيكل ماريوحنان

يوجد أربع بدنات في هذا الهيكل (٧) . وهي تماثل الدعـامتين السابقتين في هيكل ماريشوعـياب من حيث المادة المعمارية وترتيب قطعها والشكل والتخطيط العام ، ومـع

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٥، ١٦٦ والصور : ١١٢، ١١٣ .

٢) أنظر الرسوم السابقة .

٣) أنظر الرسم : ١٠٨ والصورة ٨١ .

٤) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

٥) الجمعة : المرجع السابق، رسم ٢٠٦، ٢٠٧ والصورة ٥٣ .

٦) أنظر الرسم ٣٩ ، رقم (I) .

٧) أنظر الرسم نفسه ، رقم C (١-٤).

ذلك فتوجد فروق جوهرية منها : انعدام الأعمدة الركنية وكذلك البروزات الرمحية والوسائد التي كانت تتوج ذنيك الدعامتين (١) .

والبدنات المذكورة متجانسة الهيئة ومتساوية القياسات تقريبا ، اذ يبلغ الارتفاع فيهما جميعا (٦ر١م) ، بينما يبلغ عرض كل من الضلعين الشمالي والجنوبي لكل منهما (٧٩ر٠م) ، في حين بلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٠٦ر٢م) .

وبهذا اتخذت هذه البدنات هيئة متوازى المستطيلات ذات مساقط مستطيلة شأنها في ذلك شأن البدنتين السابقتين كما ذكرنا .

كما تميزت هذه البدنات بانعدام الأعمدة الركنية وقد حل محلها شطوف بسيطة في الزوايا الركنية انتهى كل منها قبيل الحافتين العليا والسفلى بتقعر صغير يشبه المقرنص أو القوس المدبب (٢) .

وقد وجدنا في البدنة الجنوبية الغربية قطعتين من الرخام في الركن الشمالي الشرقي تمثل احداهما القطعة السفلى للدعامة ، بينما تقع الثانية تحت القطعة العليا للدعامة .

ونحت على كل قطعة من هاتين القطعتين أفريز مقعر مما أدى الى ارتباك الشطف الركني وعدم تناسقه . وهذا يدل على أن القطعتين دخيلتين على البدنة . ومأن مثل هذه الأفاريز المنحوتة عليهما شاعت على أطر معظم العناصر المعمارية من مداخل وشبابيك وطاقات ومحاريب تنسب الى العهدين الأتابكي والايلخاني (٣) . لذا نرجح ان القطعتين المذكورتين كانتا تمثلان في الأصل أجزاء لعنصر معماري يعود الى احد هذين العهدين .

ولاحظنا بالاضافة لما تقدم على البدنة ذاتها وجود قطعتين ركبت احداهما فوق الأخرى واقعتين في الركن الجنوبي الشرقي في قسمها السفلى تتميزان بانعدام الشطف منهما ، مما يدل على أنهما دخيلتان على الدعامة أيضا .

---

١) أنظر الرسم : ١٦٧ والصورة ١١٤ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ـ١٩٤، ١٩٦، ١٩٨ـ٢٠٨، ٢١٢ـ٢١٣ .

ولم تقتصر القطع الدخيلة على هذه البدنة ،بل وجدنا على الضلع الغربي للبدنة رقم (٣) التي تليها من جهة الشمال كتابة مدونة على قطعتين تتضمن نصا تذكاريا فيه تاريخ سنة (٧٣٩ هـ) (١) ،وبما أن نوعية الرخام فيهما يختلف من حيث اللون عن نوعية رخام القطع الاخرى المكونة للدعامة من ناحية،وان احداهما مقلوبة من ناحية أخرى لذا نرجح أنهما دخيلتان على الدعامة وان موضعهما الحالي لا يمكن ان يمثل موضعهما الأصلي .

ونستنتج مما تقدم أن البدنات قد تبعثرت بعض قطعها ثم اعيد تركيبها فيما بعد واستكملت القطع المفقودة بقطع دخيلة .

والملاحظ على هذه البدنات أن مستوى الأرضية التي تقوم عليها تنخفض بمقدار نصف متر تقريبا عن مستوى المداخل الأيلخانية المفتوحة على الهيكل من الجهة الغربية كمدخل الرجال (٢) ،ومن الجهة الجنوبية كمدخل الهيكل الجنوبي ، ومدخل بيت الشهداء (٣) المنسوبة الى الفترة الأيلخانية الأولى مما يوحي بأن البدنات المنوه عنها أقدم زمنا من المداخل المذكورة ، وربما كان ذلك في بداية العهد الأيلخاني لانه لا يمكن نسبتها الى العهد الاتابكي وذلك لعدم شيوع مثل هذه البدنات في ذلك العهد .

---

١) أنظر الرسم : ١٣٢٩ والصور : ٢٣٠ ، ٢٣١ .

٢) أنظر الرسم : ٣٩ ، رقم (22).

٣) أنظر الرسم السابق ، رقم (21 , 19).

٢ ـ دعامة جامع الفخري

تقع هذه الدعامة في الحائط الشمالي بصحن الجامع قريبا من مدخله الرئيسي • وتعد من المخلفات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة •

وتتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق المسمر ركبت على هيئة ستة صفوف أفقية بعضها فوق بعض فكونت بمجموعها شكل متوازى المستطيلات بوضعية عمودية [١] ، اذ يبلغ ارتفاعها (٤٠ سم) ، وطول ضلعها (٤٧ سم) •

ويوجد غور في كل من زاويتيها الجنوبية الغربية والشمالية الغربية تخلله عمود د رشيق ذو بدن مضلع يعلوه تاج سنداني يتميز بانتفاخ بطنه وقصرها ، وعنق نحيف مكعب تفصله عن البدن كرس مكعبة أيضا ، كما يرتكز البدن المذكور على قاعدة بنفس القرار ولكنها بوضعية مقلوبة [٢] • وهذه الهيئة للتاج والقاعدة شبيهة تماما بقاعدتي الأفريز المضلع الذى يؤطر التجويف الوسطي في محراب مزار بنجة علي [٣] •

ونحت على الرخامة المكونة للصف السفلي في الواجهة الجنوبية للدعامة بروز مستطيل يؤطره أفريز مقعر [٤] ، وهذا البروز يدلل على أن الدعامة كانت في الأصل ملاصقة لاحد جدر المبنى منذ البداية ، لأنها لو كانت بعيدة عن الجدران ضمن الصفوف المكونة لبلاطات المصلى ، كما هو الحال في كنيسة مارأشعيا لأحاط البروز بجميع واجهات الدعامة احداثا للانسجام الفني • ومما يؤكد ذلك الترجيح هو انعدام الأعمدة الركنية في زاويتيها الجنوبية الشرقية ، والشمالية الشرقية ، وذلك لانتفاء الحاجة اليهما ، لأن الضلع الشرقي الحالي على الأرجح كان ملاصقا لجدار المبنى الذى كانت الدعامة مثبتة فيه • وان الضلع الغربي كان يمثل الواجهة الداخلية لها • وعلى كل حال فالدعامة كانت في مكان غير مكشوف لان مادتها الرخامية تتأثر بمياه الأمطار التي تكثر في منطقة الموصل [٥] •

---

١) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ •

٢) أنظر الرسم والصورة السابقين •

٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٦ ، ٣٥٠ والصورة ٤٧ •

٤) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ •

٥) تطرقنا الى ذلك لدى كلامنا عن خصائص مادة الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ •

والدعامة لا تحمل نصا يفصح عن تاريخها ، ولكن تخطيطها المكعب المشتمل علــــى الأعمدة الركنية لم نعهدها الا في بدنات هيكل مارايشوعياب في كنيسة مارأشعيا المنسوبة الى الفترة الايلخانية الأولى (١)، كما أن هيئة التيجان والقواعد السندانية في الأعمــدة الركنية تماثل تماما قواعــد الافريــز المضلع المؤطر للتجويف المركزي في محراب مزار بنجــة علي (٦٨٦ هـ) كما اسلفنا .

وعلى هذا الأساس فنرجح نسبة الدعامة الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، ولمــا كان محراب الجامع نفسه منسوب الى الفترة ذاتها ، لذا فمن المحتمل أن الدعامة والمحراب المذكورين يعودان الى فترة معمارية واحدة .

---

١) أنظر الرسوم: ١٦٥، ١٦٦ والصور: ١١٢، ١١٣ .

ثالثا / الأعمدة ذوات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة

١- أعمدة الجامع النوري

يوجد في الجامع النوري ثلاثة صفوف لهذا النوع من الأعمدة موازية لجدار القبلة(١) ، بالاضافة الى صفين لأعمدة نصفية من نفس النوع استخدمت كأكتاف تدعم الحائط القبلي والحائط المقابل له . وقد كونت تلك الصفوف أربع بلاطات . بالاضافة الى بلاطة رابعة معترضة محصورة بين المحراب من جهة ، والمدخل الوسطي للمصلى من جهة أخرى (رسم (٣١) .

والجدير بالذكر أن الأعمدة المذكورة بعضها أثري من عهد البناء الأول للجامع (٥٦٦ - ٥٦٨ هـ) ، والبعض الآخر حديث العهد استخدم معظمه كأكتاف ساندة للحيطان من الداخل في العصر الحديث عند ترميم مديرية الأوقاف العامة سنة (١٣٦٤ هـ) .

والذي يهمنا من هذه الأعمدة هو القسم الأول الأثري المشتمل على ثلاثة أعمدة أحدها يقع في الجانب الأيمن للمنبر ، والثاني في الجانب الأيسر للمحراب ، والثالث يفصل بينهما . مضافا الى ذلك جميع أعمدة الصفوف الثلاثة الآنفة الذكر ، ما عدا العمودين الأوليين للصف الثاني والثالث اللذين يعتبران بمثابة كتفين في الحائط الغربي للمصلى (الرسم السابق) .

وقد اتضح لنا من خلال دراستنا التحليلية لمثل هذه الأعمدة أنها تتكون من أبدان مثمنة خالية القواعد وذات تيجان مكعبة يتكون كل منها . من ثلاث حطات مختلفة الاحجام رتبت بوضعيات أفقية يعلو بعضها بعضا وتمتاز بتنوع قطاعاتها . فالحطتان العليا والسفلى تمتازان بقطاعهما المسطح ، في حين تمتاز الحطة الوسطى المحصورة بينهما بقطاعها المقعر ، كما تزخر التيجان وأعناق الأبدان بزخارف الأرابسك المتنوعة ، وأحيانا بالكتابات(٢) . ولما كانت الاختلافات بين الأعمدة - إن وجدت - تكمن في نوعية الزخارف المذكورة ، لذا سنتطرق فيما نستقبل من دراسة الى تلك الأعناق والتيجان

---

١) بخلاف ما ذكره الديوه جي من أن هذه الأعمدة تشكل أربعة صفوف (جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٣٠) .

٢) أنظر الرسم : ١٦٩ والصور : ١١٧ - ١٤٣ .

من حيث الزخرفة والقياسات وعدم التعرض للأبدان نظراً للتشابه التام فيما بينهما ، وتساوي قياساتها تقريبا ، وخلوها من المعالم الزخرفية والفنية الأخرى .

وتسهيلا للبحث وعدم الخلط بين الأعمدة لدى دراستها جعلت لكل منها رقما خاصا يميزه عن نظائره مبتدئا من أول الصف الأول من الجهة الشمالية ومنتهيا بالصف الثالث من الجهة الجنوبية .

العمود رقم (١) : يقع في الحائط الغربي للمصلى في بداية الصف الأول لأعمدته من جهة الشمال وهو غير كامل الهيئة وانما يعد نصف عمود ثماني بسبب التصاقه في الحائط (١) . وأرجح أن ملازمته للحائط كان لضرورة معمارية وهي تقوية الحائط من ناحية ، وحمل العقد الأول في المصلى مع العمود الذي يليه من ناحية أخرى .

ولم يبق من أجزائه الأثرية الا الحطة العليا للتاج والحطة الوسطى التي تليها . بينما بقية أجزاء التاج حديثة العهد وذلك لخلوها من المعالم الزخرفية .

ويبلغ ارتفاع الحطة العليا (٥ر١٠ سم) وطول ضلعها الشرقي (١٠٣سم) ، بينما طول كل ضلع من ضلعيها الشمالي والجنوبي (١٠٤سم) . وبسبب قصر الضلعين الأخيرين بمقدار النصف عما هو الحال في الضلع الشرقي يعود لكونهما يمثلان أنصاف أضلاع . كما أنني أميل الى الاعتقاد بأن هذين الضلعين كانا في الأصل كاملين ، وذلك لاستمرار زخارف الأرابسك المنحوتة عليهما ، وعدم اقفال الزخرفة بعناصر تنم على انتهائها كما هو الحال في زخارف الأضلاع الكاملة - كما سنرى - لدى التطرق عن تلك الزخارف . وهذا يجعلنا نرجح بأن الموضع الحالي للعمود لم يكن المكان الأصلي له ، وانما ثبت هنا خلال الترميمات الأخيرة .

والضلع الشرقي نحت عليه شريط كتابي بخط الثلث البارز وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه ((هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم)) (٢) .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٧ .

٢) البقرة : الآية ٢٥٥ .

أنظر الرسم : ١٣٤٠ والصورة ١١٧ .

وعليه يمكن أن نلمس المميزات الفنية التالية في خط هذا النص :

١ • وجود خاصية الترويس الخالي من (الزلف) لا سيما في الحروف الأولية كالالف والنون واللام • ومع هذا نجد رؤوس بعضها يتخذ شكل نصل (الحربه) كرأس حرفي الالف واللام في كلمة (لا) ،بالاضافة الى وجود خاصية التشمير في نهاية الحروف• كما في حرفي الالف الأولية، والميم الأخيرة (١) .

٢ •القطاع المحدب لجميع الحروف ،وميل الكتابة الى التسلسل وعدم تراكب كلماتها (٢) .

واذا تناولنا المهاد الزخرفي الذى تقوم عليه الكتابة نجده يمثل الأرابسك العربية بأجلى مظاهرها نتيجة التحوير الشديد للزخارف النباتية ،والموضوع الزخرفي يتكون من أغصان تسير بانحناءات والتفافات حلزونية (٣) بطريقة فنية رائعة فالاغصان تسير تحت بعضها ثم سرعان ما تظهر فوقها ومن ثم تلتوى نحو الامام وترتد نحو الخلف أو بالعكس وتارة تصعد نحو الأعلى ثم تنحدر نازلة الى الأسفل وأثناء حركة الأغصان تنطلق منها العناصر في اتجاهات مختلفة •

ومن المظاهر الفنية لهذا المهاد الزخرفي هي رشاقة العناصر وقطاعها المحدب ، وخروج بعضها من البعض الآخر، وتحويرها الشديد عن الطبيعة، وانسجامها مع الكتابة المنفذة عليها • ولعل أهم تلك العناصر باستثناء الاغصان هي أنصاف المراوح ، والمراوح الكاملة بهيئات ووضعيات مختلفة ،والعناصر الكمثرية ،والثلاثية المثقوبة ذات القيمان المجوفة (٤) .

واذا انتقلنا الى الضلع الجنوبي لحطة التاج نجده بنفس مستوى وارتفاع ووضعية الضلع الشمالي المتضمن الشريط الكتابي الآنف الذكر• وقد شغل بالزخارف النباتية المحورة البارزة التي يتكون موضوعها الزخرفي من غصنين يحدثان أثناء سيرهما التواءات نحو الاعلى والاسفل أشبه ما تكون بحركة الافعى وبوضعيات متناظرة ومتدابرة (رسم ٩١٥) •

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ •

٢) أنظر الرسم : ١٣٤٠ والصورة ١١٧ •

٣) تطرقنا الى حركة الأغصان المذكورة من حيث الأصل والانتشار عند كلامنا عن زخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحات ٢٥٦ ـ ٢٥٩ •

٤) أنظر الرسوم : ١٠٥٤ ـ ١٠٥٧ ، ١١١٨ ، ١١٢٦ ، ١٣٤٠ •

فالغصن الذى في المستوى السفلي قبيل ملامسته الحافات العليا والسفلى للضلع ينقسم على نفسه الى فرعين يرتد أحدهما نحو الخلف ثم يلتوى على نفسه ، بينما الآخر يواصل سيره لتحدث له نفس الحالة ولكن بصورة عكسية وهكذا حتى ينتهي بنصف ورقة نخيلية في ركن الضلع من الامام . بينما الغصن الثاني في المستوى العلوى للزخرفة فنلاحظ قبيل انقسامه يتضخم ويكون قاعا مجوفا وبعدها يتفرع الى فرعين أحدهما يكون قاعا مجوفا ثانيا فيصبح أشبه ما يكون بالورقة الجناحية ثم يستدق ويرتد نحو الداخل ثم ينحني بصورة دائرية ليحيط مناطق انقسام الغصن في المستوى السفلي للزخرفة وليملأ المناطق شبه الدائرية التي كونها ، بينما الفرع الثاني يواصل سيره لينتج نفس الهيئة السابقة ولكن بصورة متدابرة ومقلوبة وهكذا حتى النهاية . وتتميز العناصر الزخرفية هنا بقطاعها المحدب برشاقتها ، وان كانت أقل مما لمسناه في المهاد الزخرفي للشريط الكتابي للضلع الشمالي .

أما الضلع الشمالي فنجده هو الآخر قد شغلته الزخارف النباتية التي تطابق زخارف الضلع الجنوبي السابق من حيث الموضوع والمستويات والعناصر والميزات الزخرفية مع اختلافات طفيفة جدا (رسم ٩١٦) . هذا بالاضافة الى تساوى الضلعين بالنسبة للقياسات :

وبخصوص حطة التاج الوسطى فهي ذات ثلاثة أضلاع لها نفس اطوال اضلاع الحطة السابقة من الأعلى ، ولكن من الأسفل يقل الطول نتيجة تقعر الحطة . وقد زخرفت بزخارف نباتية تتكون من عناصر على هيئة أوراق نخيلية محورة ثلاثية الانصال لكل منها نصلان جانبيان بوضعية أفقية يعلوهما نصل نجمي مجوف بوضعية عمودية . وقد رتبت الأوراق المذكورة بصورة متتالية يخرج من أسفل كل ورقة غصنان ينحنيان نحو الجانبين والأعلى ، ثم يندمجان بالأغصان المتفرعة من الأوراق المجاورة ليكون كل غصنين غصنا واحدا سرعان ما يتضخم في أعلاه ليتخذ تجويفا بيضويا وبعدها يتفرع الى فرعين متدابرين نحو الجانبين ثم يتصل كل فرع مع نظيره الآتي من الجهة المقابلة . وهكذا تحولت الأغصان الى عناصر ثلاثية نتيجة اندماجها وتضخمها وتفرعها بالاضافة الى تكوينها مناطق شبه دائرية تحف بالأوراق الآنفة الذكر (رسم ١٠٠٧) .

العمود رقم (٢) : يعد هذا العمود من الأعمدة الكاملة المحتفظة بجميع معالمها الأثرية التي تهمنا وهي : العناصر المعمارية والزخرفية الموجودة في عنق البدن والتاج[1].

ويتكون القسم العلوى لهذا العمود من قطعتين متساويتين ومتناظرتين تمثل كل منهما نصف التاج والأقسام العليا لعنق البدن التي تضم الأنصاف العليا للمقرنصات الركنية والأقواس المحصورة بينها ، في حين نرى أن الأنصاف السفلى لهذه العناصر منحوتة على قطعة واحدة ثمانية الأضلاع تعلو بقية القطع المناظرة لها التي تكون البدن وعلى استقامة واحدة .

وتزخر جميع العناصر المكونة لعنق العمود بالزخارف البارزة سواء أكانت على هيئة مقرنصات ركنية أم أقواس محصورة بينها .

فالموضوع الزخرفي لكل من زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي (رسم ٩٨٠) يتكون من عنصر أصم على هيئة الجرس المقلوب يخرج من قاعدته عنصر لوزى كبير تضيق وتستطيل جوانبه لتتحول الى ورقتين ثنائيتين ، أما رأسه فيستدق تدريجيا حتى ينتهي بجسم كروى صغير يخرج من اسفله غصن ينقسم الى قسمين يلتوى كل منهما التواءا حلزونيا في القطعة السفلى للمقرنص على هيئة منطقة دائرية وقبيل وصوله الى الجهة السفلى يتفرع بدوره الى ثلاثة أفرع يتمركز أحدهما برأسه الملتوى عند نهاية المحور الزخرفي والثاني قرب الزاوية اليمنى والثالث يحمل عنصرا دائريا ذا قيعان مجوفة يشغل المنطقة الدائرية التي كونها الغصن نتيجة حركته الحلزونية . وللعنصر نصل طويل ملتو الرأس يشغل تجويفه ، كما أن انصاله المكونة لمحيطه الجانبي تحولت الى غصنين يقتربان من بعضهما حتى يتقاطعا ليتجه أحدهما نحو المحور ثم ينتهي بورقة نخيلية نجمية الرأس ، بينما الغصن الثاني يتجه منحنيا نحو الخارج والأعلى وبعدها ينشطر الى قسمين : السفلى منهما يتدلى ويلامس المحور برأسه الكروى في حين يتحول العلوى الى ورقة جناحية يتحد رأسها مع رأس نظيرتها القادم من الجهة المقابلة في زاوية المقرنص العليا على هيئة قوس مدبب يحف بالورقة النخيلية السابقة التي شغلت القسم العلوى لمحور المقرنص .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٨ .

وبخصوص زخرفة المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي فتشابه الى حد كبير زخرفة المقرنصين السابقين مع اختلافات بسيطة أهمها : أن النصل الذى يشغل تجويف العناصر الدائرية ذات القيمان المجوفة الكائنة على جانبي المحور في الاقسام السفلى لهذين المقرنصين تحول الى شكل لوزى قصير بينما كان في المقرنصين السابقين على هيئة نصل طويل ملتو الرأس (رسم ٩٨١) .

ومن المميزات البارزة للزخارف المذكورة : التناظر التمثيلي والقطاع المحدب للعناصر ورشاقتها وتحويرها الكبير عن الطبيعة وخروج العناصر من بعضها والحركة الحلزونية للبعض الآخر .

ومن أهم عناصرها : الهيئة الجرسية المقلوبة وأنصاف الأوراق النخيلية والأوراق الجناحية الرشيقة ذات القيمان المجوفة، وكذلك الأوراق النخيلية الخماسية الأنصال ذات الرؤوس النجمية ،بالاضافة الى عناصر دائرية مثقوبة ذات قيمان مجوفة وبراعم جانبية (١) .

وزخرفة عنق الهدن لا تقتصر على المقرنصات فقط بل تعدتها الى كوشات المقرنصات ذاتها ، وكذلك كوشات الاقواس المحصورة بينها . وعلى الرغم من تشابه هذه الزخارف مع زخارف المقرنصات من حيث التنفيذ والمظاهر الفنية والمستويات ،الا أنها تختلف عنها من حيث : الموضوع الزخرفي وشكل العناصر .

وجميع الكوشات تزخرف بزخارف متجانسة (رسم ١٠٠٩) تبدأ من الزاوية القائمة لشبه المثلث المحدد لها على هيئة نصف قوس سرعان ما يتفرع الى فرعين أحدهما يتجه نحو الداخل والأعلى لينتهي بنصف ورقة ثنائية ، بينما الفرع الآخر يتدلى نحو الاسفل ويخرج منه نصل لوزى يشغل الزاوية السفلى للكوشة ثم يلتوى بعدها نحو الأعلى ويتضخم مكونا قاعا مجوفا ثم يستدق ويواصل سيره نحو الأعلى حتى ينقسم بدوره الى قسمين ينحني أحدهما نحو الداخل والأسفل وينتهي بالتواء على نفسه ، بينما الثاني ينحني نحو الخارج ثم ينشطر الى شطرين : الأول يتجه نحو الداخل حتى ينتهي برأس كروى ،في حين ينتهي الآخر بنصف ورقة ثنائية تتمركز في الزاوية العليا المقابلة للزاوية القائمة التي خرج منها الغصن الأصلي في بداية الأمر .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٨٠، ٩٨١ .

واذا انتقلنا الى حطات التاج الثلاث فنجد أن الحطة العليا يبلغ طول كل ضلع من اضلاعها (١١٦سم) وارتفاعه (١٤سم) وقد شغلت بالزخارف النباتية المحورة وبالكتابات أحيانا .

فالضلع الشمالي مثلا شغل بشريط كتابي من خط الثلث بطريقة ابن البواب على مهاد زخرفي في نصه : ((والابصار ليجزيهم الله أحسن ما)) (١) .ولهذه الكتابة نفس المظاهر الفنية التي لمسناها في كتابة تاج العمود السابق كترويس وتشعير بعض الحروف وترابط البعض الآخر، اضف الى ذلك القطاع المحدب للحروف ، ومع هذا فنوجد بعض الاختلافات الفنية منها كبر حجم الحروف هنا عما كان عليه في الكتابة السابقة ، وكذلك خروج لسان صغير نحو الأسفل من محل اتصال حرف الألف الأخير بالحروف مثل حرف الالف المتصل بحرف الصاد في كلمة (الابصار) واتصاله بحرف الميم في كلمة (ما) (رسم ١٣٤١) .ومهاد الكتابة الزخرفي يشبه المهاد المماثل الذى نفذت عليه كتابة تاج العمود السابق من حيث اسلوب التنفيذ والعناصر والمميزات الفنية والمستويات (٢) .

وبقية أضلاع الحطة العليا الواقعة على امتداد الشريط الكتابي فهي مشغولة بزخارف (رسم ٩٧٢) يتكون موضوعها الزخرفي من أوراق نخيلية ذات نوعين مختلفين تجاور بعضها البعض الآخر ومرتبطة فيما بينها من الاسفل بواسطة اغصان رشيقة منحنية على شاكلة الاقواس الدائرية المقلوبة . فالنوع الأول من الأوراق يتكون من ثلاثة أنصال متخذا هيئة كأسية وتترك بينها مناطق لوزية يشغلها النوع الثاني من الأوراق حيث تتكون كل ورقة من ثمانية أنصال تتخذ شكل الزهرة المتفتحة . وقد رتبت بصورة متعاقبة ومتناوبة اذ تبدأ الزخرفة بنصف ورقة ثلاثية كأسية فورقة ثمانية فأخرى ثلاثية وهكذا حتى تنتهي في جانب كل ضلع من أضلاع الحطة بمثل ما ابتدأت بنصف ورقة ثلاثية كأسية.

وبخصوص الحطة الوسطى من التاج فانها تتميز بارتفاعها البسيط البالغ (٣سم) ،في حين يبلغ طول كل ضلع من أضلاعها الأربع من الأعلى (١١٦سم) ومن الأسفل (١١٢سم) . وحدث هذا الفرق نتيجة تقعر الضلع من الاعلى نحو الأسفل .

---

١) النور : الآية ٣٨،٣٧ .أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠، ١٣٤١ والصور : ١١٧، ١١٨ .

وقد شغلت هذه الأضلاع بزخارف نباتية متجانسة تتكون من نوعين من الأوراق الثلاثية المحورة ، النوع الأول اتخذ هيئة الأوراق الكأسية المعتدلة ذات قيمان مجوفة ، أما النوع الثاني من الأوراق فقد امتاز بنصلين متدليين نحو الأسفل يعلوهما نصل محدب فهدت بوضعيات مقلوبة . وقد اعتمدت هذه الزخرفة في تكوينها على مبدأ التتابع والتناوب (١) اذ نجد أن الزخرفة تبدأ بورقة كأسية معتدلة فورقة نخيلية مقلوبة وهكذا حتى النهاية ، كما أن الأوراق المذكورة ارتبطت فيما بينها من الأسفل بأغصان منحنية على شاكلة الأقواس الدائرية المقلوبة (٢) .

أما الحطة السفلى للتاج التي تعلو قمة البدن فيبلغ طول كل ضلع من اضلاعها (١٠٢ سم) والارتفاع (١٠ سم) .وقد شغلت جميعها بزخارف متشابهة تقريبا . فزخارف الضلع الجنوبي تماثل الى حد كبير زخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (١) حيث تتكون في الوسط من عنصر محورى على هيئة ورقة نخيلية محورة ذات رأس نجمي وقيعان مجوفة ثم تمتد العناصر الزخرفية الأخرى الى يمينه وشماله حتى نهاية الضلع من كل جانب (رسم ٩١٧) .والملاحظ أن الزخرفة في الجهة اليسرى لنفس الضلع تكون على نفس الغرار ، ولكن الاختلاف يكمن في كون العنصر المحورى هنا محاطا بفرع منحن يشبه القوس نصف الدائرى ،بينما في الجهة المقابلة فانه محاط بفرع مفصص يشبه نصف القوس الثلاثي .

وعلى الرغم من الفرق البسيط المنوه عنه الا أنه يعد خروجا عن ظاهرة التناظر التمثيلي التي امتاز بها الفن الاسلامي بصورة عامة ومن ثم يتبين أن الزخرفة لا تعود بالأصل الى تاج واحد ،وانما الى تاجين مختلفين ومما يساعد على هذا الترجيح أن التاج نفسه يتكون من قطعتين .

وبخصوص زخرفة الأضلاع الأخرى للحطة فتكون على نفس الشاكلة ولكن الاختلافات تتمثل في المحور أيضا ففي الجهة الشمالية نلاحظ أن الغصن الشبيه بنصف القوس الدائرى يحف بالعنصر المحورى في الجانب الأيمن ،بينما الغصن المفصص يحف بالعنصر من الجانب الأيسر أى بعكس ما وجدناه في الضلع الجنوبي (رسم ٩١٦).

---

١) تتبعنا مثل هذا التكوين الفني للزخارف عند دراستنا زخارف الشبابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٩ .

٢) أنظر الرسم : ١٠٠٨ والصورة ١١٨ .

أما الضلعان الشرقي والغربي فيحف بالعنصر المحوري غصن على هيئة قوس دائري كامل تكون من التقاء غصنين لكل منهما هيئة قوس نصف دائري (رسم ٩١٧) .

العمود رقم (٣) : يعد هذا العمود كسابقه من الأعمدة التي لا زالت تحتفظ بجميع معالمها المعمارية والزخرفية المتمثلة في عنق البدن وتاج العمود (١) .

فبالنسبة للعنق نجد أن زخرفة المقرنصين الشمالي الشرقي وكذلك الجنوبي الشرقي شبيهة تماما بزخرفة مثيليهما الواقعين في الركن الشمالي الشرقي والركن الجنوبي الغربي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) من حيث الموضوع الزخرفي والمظاهر الفنية وأسلوب التنفيذ والمستويات ومعظم العناصر الزخرفية ، ماعدا فوارق بسيطة منها : أن العنصر الجرسي المقلوب في محور الزخرفة أصبح هنا مجوفا واتخذ محيطه نفس قطاع وشكل الأغصان الأخرى ، بينما في العمود السابق كان أصم غير مجوف .

أما المقرنصان الشمالي الغربي والجنوبي الغربي فزخارفهما على نفس الغرار مع اختلاف طفيف في محيط العنصر السابق ، بالاضافة الى زيادة رشاقة الأغصان عما كانت عليه في المقرنصين السابقين .

كما أن كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها فهي الأخرى زاخرة بالزخارف المتنوعة فزخرفة كوشة القوس والمقرنص المجاور له بالجانب الأيمن من الجهة الشرقية وكذلك زخرفة كوشة القوس والمقرنصين اللذين يحفان به في الجهة الغربية فتشبه زخرفة كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) .

أما زخرفة كوشة القوس والمقرنص المجاور في الجانب الأيسر للجهة الشرقية (رسم ١٠١١) فتتكون من غصن على هيئة نصف القوس في الزاوية القائمة العليا للكوشة ثم ينحدر عموديا وبعدها يتفرع من وسطه غصن نحو الداخل وينتهي برأس كروي ، كما ينبثق من أسفل الغصن نصل لوزي يشغل الزاوية السفلى وبعدها يلتوي نحو الأعلى حيث يتفرع الى فرعين أحدهما يتجه نحو الخلف ثم يستقر في الزاوية القائمة والآخر يتجه نحو الامام وينتهي بورقة ثنائية تستقر في الزاوية العليا المجاورة لرأس القوس أو المقرنص .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٩ .

وزخرفة الجانب الأيسر للقوس في الجهة الجنوبية (رسم ١٠١٢) تشبه ما سبق ولكننا نجد أن فرع الغصن المتجه الى رأس القوس ينقسم على نفسه الى قسمين أحدهما يلتوى نحو الأسفل والخلف ثم ينتهي في الزاوية القائمة للكوشة، بينما الآخر ينتهي بنصل لوزى . كما أن زخرفة الجانب المقابل لنفس القوس فتكون على نفس الغرار (رسم ١٠١٣) مع اختلافات بسيطة تشمل بعض العناصر العليا للزخرفة .

وبالنسبة لزخرفة كوشات المقرنصين في نفس الجهة (رسم ١٠١٤) فيبدأ كل منهما بنصف عنصر كأسي ذى قاع مجوف ينبثق منه نصل لوزى يشغل الزاوية السفلى وبعدها يخرج منه غصن نحو الأعلى ويتفرع الى فرعين أحدهما يمتد نحو الداخل، بينما الآخر ينحني نحو الامام وينقسم الى قسمين شبيهين بما وجدناه في الفرع المماثل في زخرفة كوشتى القوس .

أما زخرفة كوشة القوس والمقرنصين في الجهة الغربية (رسم ١٠١٥) فهى شبيهة بالزخرفة المذكورة ما عدا اختلاف جوهرى واحد يتمثل في التواء الغصن التواءاً حلزونياً في وسط كل كوشة ثم تفرعه الى فرعين احدهما يرتد نحو الخلف والآخر نحو الامام ينتهي بورقة ثنائية عند رأس المقرنص.

واذا تناولنا الحطات الثلاث المكونة لتاج العمود من حيث الزخارف والكتابات والقياسات فنجد أن طول كل ضلع من أضلاع الحطة العليا يبلغ (١١٢سم) بينما ارتفاعه يبلغ (٥ر١٢سم) وبهذا تكون الاضلاع هنا أقل طولا واكثر ارتفاعا عما كانت عليه في العمودين السابقين .

وشغل الضلع الشمالي لهذه الحطة بشريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب نصه ((ويذكر فيها اسمه يسبح له)) (١).

ولكتابة هذا النص مظاهر فنية شبيهة بما كانت عليه في كتابة النصين السابقين (٢) كترويس رؤوس بعض الحروف وتشعير نهايات البعض الآخر (٣)، ولكن بنفس الوقت

---

١) النور : الآية ٣٦ . أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠، ١٣٤١ والصور : ١١٧، ١١٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٢، ١٣٦٦، ١٣٦٧ .

توجد مظاهر أخرى تميزها عن ذنيك النصين منها زيادة عرض الحروف وقلة رشاقتها
وكذلك زيادة طول اللسان الخارج من محل ارتباط حرف الالف الأخير المتصل بالحرف
الذى سبقه . ويلاحظ ذلك في كلمة (فيها) وهذه الظاهرة وان وجدناها في نص العمود
رقم (٢) إلا أنها غدت هنا اكثر وضوحا ، كما أن الحروف تمثل فيها القطاع المسطح
وان بدت عليه بعض علامات التحدب بعكس قطاعات حروف النصين السابقين التي
امتازت بالتحدب . ويضاف الى ذلك تلاعب الفنان برسم بعض الحروف ونوع من
اشكالها مثال ذلك حرف الهاء الاخير الذى جعله في كلمة (اسمه) من النوع المخطوف
بينما جعله في كلمة(لـه) من النوع المركب .

والمهاد الزخرفي للكتابة هنا يشابه الى حد كبير نظيريه في النصين السابقين ،
ولكنه يختلف عنها في زيادة تداخل وتقاطع الاغصان وفروعها والعناصر الخارجة منها
بحيث أصبح لـه ثلاث مستويات كما امتازت العناصر الزخرفية بزيادة رشاقتها .

وبقية أضلاع الحطة الواقعة على امتداد الشريط الكتابي فقد شغلت بزخارف مماثلة
للزخارف التي نوهنا عنها في الاضلاع المماثلة من العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) .

وبخصوص الحطة الوسطى المقصرة فيبلغ طولها من الاعلى (١١٢سم) في حين
ينقص في الأسفل بمقدار (٤ سم) ، أما زخارفها فهي شبيهة تماما بزخارف الحطة
المماثلة في العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) .

أما الحطة السفلى التي تعلو عنق البدن والواقعة في أسفل الحطة السابقة فقد
زخرفت اضلاعها الأربع بزخارف مماثلة لزخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (٢)[1] من
حيث اسلوب التنفيذ والمستويات الزخرفية وحركات الاغصان ولكن الاختلافات تكمن في
شكل بعض العناصر . والزخرفة متماثلة في جميع الأضلاع ولكن الاختلافات تكمن في فروع
الاغصان التي تحف بالعنصر المحورى . ففي الجانب الايمن في الضلع الجنوبي تكون
مفصصة على هيئة نصف قوس ثلاثي ، بينما في الجانب المقابل تكون منحنية على هيئة
نصف قوس دائرى (رسم ٩١٨) . وفي الأضلاع الشمالية والشرقية والغربية تكون فروع
الاغصان التي تحف بالعنصر المحورى متماثلة ولكنها في الضلع الشمالي تتخذ هيئة
قوس دائرى (رسم ٩١٩) . بينما في الضلع الشرقي تكون على هيئة قوس ثلاثي

---

١) أنظر الرسوم : ٩١٥ـ ٩١٧ .

مفصص (رسم ٩٢٠) ٠ في حين تكون في الضلع الغربي على هيئة أوراق لوزية (رسم ٩٢١) ٠

وعلى الرغم من تساوى اطوال اضلاع هذه الحطة حيث يبلغ كل منها (١٠٠ سم)، الا أن مقدار الارتفاع يختلف من ضلع لآخر بل يختلف بالنسبة للضلع الواحد أحيانا فيبلغ ارتفاع كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١٠ سم) ،أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاع نصفه الايمن (٩٫٥ سم) ،بينما يكون ارتفاع نصفه الايسر (١٠ سم) أى بفارق (٠٫٥ سم)٠ وكذلك نلمس نفس الفرق في نصفى الضلع الغربي ،ولكن بصورة عكسية أى أن النصف الايمن يبلغ (١٠ سم) بينما الأيسر يبلغ (٩٫٥ سم) ٠ واختلاف ارتفاع الاضلاع فيما بينها ربما يكون مقبولا ،ولكن اختلاف ارتفاع الضلع الواحد لا يمكن أن يكون مقبولا عليا ،الا إذا كان في الأصل يعود كل قسم لعمود معين ٠ واذا أخذنا بنظر الاعتبار تكون التاج من قطعتين رخاميتين ،بالاضافة الى اختلاف شكل الاغصان التي تحف بالعناصر المحورية من جانب لآخر في بعض الأضلاع ـ كما أتضح لنا من قبل ـ تأكد لدينا بأن التاج يعود بالأصل لعمودين مختلفين ٠

العمود رقم (٤) : يحتفظ هذا العمود بكافة العناصر الفنية والمعمارية الأثرية وبخاصة الزخارف والكتابات التي تشغل عنق البدن والحطات المكونة لتاج العمود[١].

فاذا تناولنا عنق البدن نلاحظ أن زخرفة المقرنصات الركنية متشابهة فيما بينها (رسم ٩٨٢) ، وهي تشبه بنفس الوقت زخارف المقرنصين الشمالي الشرقي ، والجنوبي الغربي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) من حيث : أسلوب التنفيذ ،والمميزات الفنية، وكذلك العناصر الزخرفية في أقسامها السفلى ٠ بينما نجد في الاقسام العليا اختلافات متعددة تتمثل في تحوير بعض العناصر ،واختفاء عناصر أخرى أهمها : اختفاء العنصر الجرسي الذى تقوم عليه الورقة النخيلية في محور الزخرفة ، كما أن الورقة ذاتها قد حورت بحيث تحولت أنصالها السفلى الى قيمان مجوفة ،في حين استدقت الانصال الجانبية وانحنت نحو الأسفل على هيئة القلب ، كذلك شمل التحوير الأوراق الجناحية التي تحف بنفس الورقة اذ تحولت الى أغصان رشيقة انتهت برؤوس ملتوية في أعلى النصل النجمي للورقة ،كما وجدت عناصر جديد لم تكن من مقرنصات العمود السابق منها :

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٠ ٠

خروج غصنين من المناطق الواقعة في أسفل الورقة تفرع كل منهما الى فرعين أحدهما امتد نحو الخارج وأصبح شبيها بالورقة الجناحية ، بينما الآخر انحنى نحو الأعلى والداخل ثم التقى مع الفرع المماثل للغصن المقابل في أعلى المقرنص بحيث كون الفرعان منطقة لوزية حفت بالورقة المحورية الآنفة الذكر (رسم ٩٨٢) .

وبخصوص زخرفة كوشات الاقواس والمقرنصات في الجهتين الجنوبية والغربية (رسم ١٠١٦) فتتكون من نصل يشغل الزاوية السفلى للكوشة يخرج من اعلاه غصنان أحدهما ينحني نحو الأعلى ثم يمتد الى الامام ويلتوي مكونا منطقة دائرية ثم ينتهي قرب الحافة العمودية للكوشة . أما الغصن الثاني فيمتد نحو الامام والأعلى وبعدها يتفرع الى فرعين : الأول يرتد نحو الخلف وينتهي بورقة ثنائية داخل المنطقة الدائرية التي كونها الغصن الأول ، في حين يتجه الفرع الآخر نحو الامام لينتهي بنصلين أحدهما يستقر في زاوية الكوشة والآخر يتدلى الى الاسفل .

أما زخرفة كوشات الاقواس والمقرنصات في الجهتين الشمالية والشرقية (رسم ١٠١٧) فتتكون كل منها من التواء غصن على هيئة لوزية في الزاوية السفلى للكوشة يتجه الرأس الأول له نحو الأعلى وينحني نحو الامام ثم ينتهي على نفسه بصورة كروية ، بينما الرأس الثاني للغصن يلتوي الى الامام ويتفرع الى فرعين اولاهما يمتد نحو الداخل في حين يتجه الآخر نحو الامام وينقسم الى قسمين ينتهي احدهما بنصل لوزي بصورة أفقية والثاني يتدلى الى الاسفل وينتهي بنصل مماثل .

واذا انتقلنا الى حطات التاج الثلاث بالدراسة والتحليل فنرى أن أضلاع الحطة العليا غير متساوية من حيث القياسات اذ يبلغ طول الضلع الشمالي (١١٦سم) وارتفاعه (١١سم) ، بينما الضلع الجنوبي يساويه بالطول ويزيد ارتفاعه بمقدار (١سم) ، أما الضلع الشرقي فيكون طوله (١١٥سم) وارتفاعه (٥ر١١سم) ، في حين يكون طول الضلع الغربي (١١٦سم) ويساوي ارتفاعه ارتفاع الضلع السابق المقابل .

وقد شغلت الأضلاع الشرقية والغربية والجنوبية بزخارف شبيهة تماما بالزخارف التي وجدناها بالحطات المماثلة في العمودين السابقين (رسم ٩٧٢) .

أما الضلع الشمالي فشغل بشريط كتابي بخط الثلث بطريقة ابن البواب على مهـــاد زخرفي نصــه : ((له ما في السموات وما في الارض من)) (١) . وفي كتابة هذا الشريط ميزات مماثلة لبعض ميزات كتابات الاعمدة السابقة ،كالترويس والتشمير ، وترابط بعض الحروف ، ولكن تتميز عنها بزيادة طول الحروف المستلقية ،وكذلك زيادة عرض معظـــم الحروف ، بالاضافة الى القطاع شبه المسطح لجميعها ، كما أن المهاد الزخرفي يتميز باقتصاره على مستوى واحـد وبتباعد عناصره وقلة رشاقتها (٢) .

والحطة الوسطى للتاج تكون جميع اضلاعها متساوية القياسات وتكون بنفس مقـــدار قياسات أضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٣) ،كما أن الاضلاع هنا شغلت بنفس الوقت بزخارف مماثلة لتلك الزخارف التي شغلت الحطة ذاتها في العمود رقـم (٢) (رسم ١٠٠٨) .

وبقي عندنا في هذا التاج الحطة السفلى حيث نجد أنها متساوية الاضلاع والـتي تساوى بنفس الوقت أضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) ،كما أن هذه الاضـلاع شغلت بزخارف متشابهة تقريبا وهي تتكون في كل ضلع من مستويين كما هو الحال فـي زخارف الحطات المماثلة في تيجان الاعمدة السابقة ولكنها هنا تبدأ من عنصر محورى ثم تمتد نحو الجانبين . فالمستوى السفلى يكونـه غصن يبدأ من أسفل العنصر المحورى ولدى ملامسته الحافات العليا والسفلى للضلع تخرج منه فروع نحو الخلف تنتهي بـرؤوس كروية وتكون ما يشبه المناطق الدائرية غير الكاملة . بينما المستوى العلوى يتكـــون بدوره من غصن يـبدأ من وسط العنصر المذكور ثم يمتـد نحو الجانـبين ،وهو كسابقـه تتفرع منه فروع عند ملامســته حافات الضلع ،ولكنـه يختلف عما سبقه بتضخمه قبـــل خروج الفروع منه ذلك التضخم الذى يشغل المناطق شبه الدائرية التي كونها الغصـن في المستوى السفلى وبعد ذلك تستدق الفروع وترتد نحو الداخل والخلف ثم تنحني بصورة دائرية لتربط مناطق تفرع ذلك الغصن .

وعلى الرغم من اشغال الزخارف المذكورة جميع الاضلاع الا أنه توجد اختلافات فيمـا بينها تكمن في هيئة العناصر المحورية والفروع النباتية التي تحف بها (٣) .

---

١) البقرة : الاية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٣ والصورة ١٢٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣،١٣٦٨،١٣٦٩ والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ٩٢٢،٩٢٣ .

ففي زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي نجد أن العنصر المحوري يتخذ هيئة كمثرية ذات قيعان مجوفة في قسمه السفلي ، بينما يكون على هيئة نجمية في قسمه العلوي ، كما أن الفروع التي تحف به من الجانبين تشكل لدى اتصالها في اعلاه ما يشبه القوس الدائري (رسم ٩٢٢) .

أما في الضلعين الشرقي والغربي فأن العنصر المحوري يكون على هيئة مفصصة ذات تجويف داخلي تكونت من ترابط ثلاثة أقواس دائرية ، ويتميز هذا العنصر بوجود القيعان المجوفة في أسفله ، ويخرج براعم دائرية من جوانبه وأعلاه ، وكذلك انبثاق غصن يتفرع الى فرعين من باطنه السفلي ، كما يحف به من الاعلى في كل جانب برعم خنجري طليق الرأس (رسم ٩٢٣) .

العمود رقم (٥) : تتمثل في هذا العمود جميع معالمه الفنية والمعمارية الأثرية ، ولا سيما المعالم التي تهمنا في هذه الدراسة وهي : عنق البدن ، والحطات المكونة للتاج وما يكتنفها من زخارف وكتابات (١) .

فزخارف المقرنصات الركنية في العنق (رسم ٩٨٣) متماثلة فيما بينها وهي بنفس الوقت تشبه زخارف مقرنصات عنق بدن العمود رقم (٤) (رسم ٩٨٢) ، ما عدا اختلافات بسيطة لا تستحق الذكر . كما أن جميع زخارف كوشات المقرنصات والاقواس المحصورة بينها متشابهة هي الاخرى فيما بينها ، وتماثل تماما زخارف كوشات الجهتين الشمالية والشرقية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٧) .

واذا انتقلنا الى التاج فنجد أن الاضلاع الأربع للحطة العليا متساوية من حيث الطول الذي يبلغ (١١٦سم) . أما الارتفاع فيكون متساويا في الضلعين الشرقي والغربي وهو (٥ر١٠سم) ، في حين يبلغ في الضلع الشمالي (١٠سم) ، بينما ينقص عن ذلك بمقدار (١سم) في الضلع الجنوبي .

والضلع الشمالي يتضمن شريطا كتابيا بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب نفذ على مهاد زخرفي نصه : ((الذي يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين))(٢) وتمتاز الكتابة هنا

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢١ .

٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٤ والصورة ١٢١ .

برشاقة الحروف وبقطاعها المحدب ،بالاضافة الى وجود الترويس والتشمير في بعض الحروف ، والترابط بين البعض الآخر،اضف الى ذلك خروج لسان لوزى من حرف الالف الاخير المتصل ، كما هو الحال في كلمة (باذنه)(١) . وهذه المميزات الفنية وجدناها في كتابات النصوص السابقة(٢) . أما المهاد الزخرفي الذى تقوم عليه الكتابة فقد نفذ بمستوى واحد ويمتاز برشاقة العناصر وتباعدها عن بعضها بصورة عامة والحركات الحلزونية للأغصان الرئيسية .

وشغلت الأضلاع الباقية في هذه الحطة بزخارف مماثلة تماما بما وجدناه في تلك الأضلاع في الأعمدة ذوات الارقام (٢ ،٣ ،٤) (رسم ٩٧٢) .

وبخصوص الحطة الوسطى فقياساتها مماثلة لقياسات نفس الحطة في العمود رقم (٣)، كما أن اضلاعها تزخر بزخارف شبيهة بما هو موجود على اضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) مع اختلاف جوهرى يكمن في انعدام الاتصال المحدبة العليا من جميع الأوراق الثلاثية مما ادى الى تحويلها الى أوراق ثنائية الاتصال (رسم ١٠٠٦) .

وبالنسبة لحطة التاج السفلى فتساوى قياسات أضلاعها القياسات الموجودة في اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) ،كما اكتنفت هذه الأضلاع زخارف مشابهة تماما لما هو موجود في الضلعين الشرقي والجنوبي في الحطة السفلى بالعمود السابق(٣) .

العمود رقم (٦) : يحتفظ العمود المذكور بكافة عناصره المعمارية الفنية الأصلية، ولا سيما الزخارف والكتابات في عنق البدن والتاج التي نحن بصدد دراستها .

فبخصوص الزخارف التي تكتنف المقرنصات الركنية في العنق فانها تشبه تماما زخارف مقرنصات العمود السابق (رسم ٩٨٣)(٤) .

أما زخارف كوشات المقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها فعلى الرغم من

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ،١٣٣٠ ،١٣٧١ والصورة السابقة .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ـ ١٣٤٣ .

٣) أنظر الرسوم: ٩١٥ ،٩١٧ .

٤) أنظر الرسم ٣١ والصورة ١٢٢ .

عود تها الى عصر العمود نفسه الا أنه توجد اختلافات فيما بينها تتمثل في الموضـــوع الزخرفي وشكل بعض العناصر فمثلا زخارف كوشات القوس والمقرنص المجاور في الجانب الأيمن من الجهة الشرقية تشبه زخارف كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) مــع اختلافات طفيفــة • بينما زخارف كوشات الجانب الأيسر من نفس الجهة، وكذلك كوشات الجهتين الشمالية والجنوبيــة فتشبه زخرفة كوشات القوس والمقرنص المجاور في الجانب الأيمن من الجهة الشمالية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٧) ،أما زخارف كوشـــات الجهة الغربية فتشبه زخرفة كوشات القوس الشرقي في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) •

واذا انتقلنا الى تاج العمود فنلاحظ أن جميع قياسات اضلاع الحطة العليـــا متساوية اذ يبلغ طول كل منها (١٤ اسم) ،بينما ارتفاعه يبلغ (٥ر١٠سم) •

ونلاحظ أن الضلع الشمالي في هذه الحطة شغل بشريط كتابي بخط الثلث بطريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين))(١) • ويتمثل في كتابة هذا الشريط ومهاده الزخرفي نفس المميزات الفنية التي لاحظناها في الشريط الكتابي الموجود في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٣٤٠) •

أما الضلعين الجنوبي والغربي فقد اكتنفتهما زخارف (رسم ٩٧٤) تتكون من محور على هيئة عنصر كمثرى شبيه (بالقلـه) يضيق في أعلاه ثم سرعان ما تتسع جوانبه نحو الخارج ثم تنتهي في كل جانب بنصف ورقة ثنائية • وينبثق من جوف العنصر نحـو كل جانب غصن يتفرع الى فرعين : الملوى منهما يلتقي مع نظيره الآتي من الجهة المقابلة حيث يكونان ما يشبه القوس المدبب ،أما الفرع الآخر فينحني نحو الأسفل والأعلى بهيئة الحركة الأفعوانية وبعدها يحمل عنصرا ذا قاعدة كمثرية مجوفة ذات رأس خنجرى يستدق تدريجيا ويتحول الى غصن ينحني نحو الأسفل ليحمل بعدها عنصرا مماثلا ، وهكذا حتى نهاية الزخرفة في كل جانب •

ولم تنته الزخرفة عند هذا الحد بل يخرج من قاعدة العنصر المحورى من كـل جانب غصن يمتد هو الآخر نحو الخارج بحركات افعوانية يتفرع أثناءها الى فروع ذات حركات حلزونية يتمركز داخل كل منها أحد العناصر ذات القيعان الكمثرية والرؤوس الخنجرية الآنفة الذكر ،أما الضلع الشرقي فقد شغل بزخارف مغايرة شبيهة الى حـد

---

١) البقرة : الآية ٢٥٥ • أنظر الرسم : ١٣٤٥ والصورة ١٢٢

كبير بزخارف الحطة السفلى للضلع الغربي في تاج العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤).

وبالنسبة للحطة الوسطى في التاج فيبلغ ارتفاعها (٤سم)، بينما يبلغ طولها من الأعلى (١١٤سم) ومن الأسفل (١١٠سم). وقد شغلت بنوعين من الزخارف. فالضلعين الشمالي والجنوبي تشبه زخارفها زخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧). أما زخارف الضلع الشرقي فأن زخارف جانبه الأيمن تشبه زخارف الضلعين السابقين في حين تشبه الجانب الأيسر زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨)، بينما زخارف الضلع الغربي فعلى نفس غرار الضلع المذكور ولكن بصورة عكسية بمعنى أن زخارف الجانب الأيمن أصبحت محل زخارف الجانب الأيسر وبالعكس.

واذا انتقلنا الى الحطة السفلى للتاج فنلاحظ أن طول كل ضلع فيها (١٠٢ سم)، ولكن ارتفاعات هذه الأضلاع مختلفة فيبلغ ارتفاع الضلع الشمالي (١٠سم)، والضلع الجنوبي ينقص عنه بمقدار (٥ر٠ سم)، أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاعه في الجانب الأيمن (٥ر١٠سم)، بينما في الجانب المقابل ينقص بمقدار (٥ر٠سم). في حين يبلغ ارتفاع الجانب الأيمن للضلع الغربي (١٠سم) بينما ارتفاع الجانب الأيسر يزيد بمقدار (٥ر٠ سم).

وأضلاع هذه الحطة هي الأخرى شغلت بزخارف متنوعة. فزخرفة الضلع الشمالي تشبه زخرفة العمود رقم (٢) ما عدا استبدال الورقة النخيلية الثلاثية التي وجدناها في ذلك العمود (رسم ٩١٦) بورقة نخيلية خماسية الأنصال (رسم ٩٢٥). كما أن العنصر المحوري هنا محاط بأغصان شكلت لدى التقائها بما يشبه القوس الثلاثي المفصص.

أما زخرفة الضلع الجنوبي (رسم ٩٢٦) فتشبه من كافة الوجوه زخرفة الضلع الغربي بنفس الحطة بتاج العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٣)، بينما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي فتشبه زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي المماثلين في تاج العمود الآنف الذكر (رسم ٩٢٢) المذكور، ولكن مع اختلافات بسيطة تشمل الفروع النباتية التي تحف بالعنصر المحوري من الأعلى.

ونتيجة لاختلاف القياسات، وكذلك الزخارف بين أضلاع الجهة الواحدة كما بينا، وكذلك تكون تاج العمود من قطعتين رخامتين، لذا نستنتج بأن أجزاء التاج لا تعود الى عمود واحد.

العمود رقم (٧) : يحتفظ العمود بجميع أجزائه وعناصرها الاثرية والذى يهمنا من تلك الاجزاء هي عنق البدن وتاج العمود المشتملة على الزخارف والكتابات المختلفة (١).

فبخصوص زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي فنراها شبيهة في اقسامها العليا (رسم ٩٨٤) بزخارف مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣) ، بينما زخارف الاقسام السفلى تشبه زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) .

أما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٨٥) فتشبه في اقسامها العليا زخارف المقرنصين السابقين . ولكن زخارف الاقسام السفلى بدت فيها اختلافات كبيرة من حيث شكل العناصر عما لمسناه في زخارف المقرنصات السابقة، ويتضح ذلك في اختفاء العناصر الدائرية ذات القيعان المجوفة واستحداث عنصر ثلاثي مفصص ذى قيعان مجوفة في محور الزخرفة . وبقى عندنا زخارف المقرنص الشمالي الغربي حيث أنها تشبه زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) .

والجدير بالذكر أن القوس الكائن في الجهة الشمالية من عنق البدن قد شغل بالزخارف . وبهذا يختلف القوس من هذه الناحية عن جميع اقواس الأعمدة السابقة التي كانت صماء خالية من المعالم الزخرفية (٢) .

وجميع المقرنصات والاقواس المحصورة بينها شغلت بالزخارف . فزخرفة كوشة كل من القوس والمقرنص المجاور له في الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية (رسم ١٠١٩) تتكون من نصل لوزى في الأسفل يعلوه عنصر نصف كأسي معتدل يخرج منه غصن نحو الداخل، كما يخرج من النصل المذكور غصن ينحني نحو الأعلى ثم يتفرع الى فرعين احدهما يمتد نحو الخلف والأعلى ،بينما الآخر ينحنى نحو الامام وينتهي بورقة ثنائية . أما زخارف كوشات الجانب المقابل من نفس الجهة (رسم ١٠٢٠) فتشبه في قوس الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) . كما أن زخارف الكوشات في بقية الجهات فتشبه نظائرها في كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٣ .

٢) أنظر الرسم : ٩٧٠ والصورة ١٢٣ .

واذا انتقلنا الى الحطات المكونة لتاج العمود فنجد أن طول كل ضلع من أضـــلاع الحطة العليا هو (١١٤سم) بينما ارتفاعـه يـبلغ (١٠سم) ٠والضلع الشمالي كغيره من أضلاع الأعمدة السابقة شغل بشريط كتابي بخط الثلث على مهاد زخرفي نصـــه : ((انما يعمر مساجد اللـه من آمن بالله واليوم)) (١) ٠ وتتمثل في الكتابة هنا معظم الميزات الفنية التي وجدناها في النصوص السابقة كالترويس والتشمير ٠وخروج اللســان المدبب من حرف الالف الاخير المتصل ،والحروف متوسطة الثخن وذات قطاع محدب (٢) ٠ أما المهاد الزخرفي فتمثل فيه جميع الميزات الفنية ومعظم العناصر الزخرفية التي وجدناها في المهاد المماثل لكتابة العمود السابق (٣) ٠

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتنفتها زخارف شبيهة بزخارف الضلع الشرقي لنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٧٣) ٠

وبالنسبة للحطة الوسطى فقياساتها مساوية لقياسات الحطة المناظرة في العمــود السابق ،وهي الاخرى زخرفت بزخارف تـشبه زخارف الحطات المماثلة في الأعمــدة المرقمة (١،٣،٦) (رسم ١٠٠٧) ٠

أما الحطة السفلى فنجد أن أضلاعها متساوية القياسات حيث يـبلغ طول كل منهــا (١٠٢سم) بينمـا ارتفاعـه يـبلغ (٩ر٥ سم) ٠ وزخرفت هذه الأضلاع بالزخارف المتنوعة ٠ فنجد أن زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٢٩) ٠ وكذلك زخرفة الجانب الأيمن للضلــع الشرقي (رسم ٩٣١) ،والجانب الأيسر من الضلع الغربي (رسم ٩٣٢) تشبه جميعهـا زخرفـة الضلع الجنوبي في الحطة المماثلة في العمود رقم (٣) (رسم ٩١٨) ٠بينما زخرفة الجانب الأيسر للضلع الشرقي (رسم ٩٣١) ، وكذلك الجانب الأيمن للضلع الغربي (رسم ٩٣٢) فهي شبيهة بزخارف الضلع الجنوبي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٢) ٠ فــي حين نجد أن زخرفـة الضلع الجنوبي (رسم ٩٣٠) شـبيهة بزخرفة الضلعين الشــرقي في العمود رقم (٤) المذكور (رسم ٩٢٣) ٠

---

١) التوبـة : الآية ١٨ ٠ أنظر الرسم : ١٣٤٦ والصورة ١٢٣ ٠

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٦،١٣٧٤،١٣٧٥ ٠

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٥،١٣٤٦ ٠

العمود رقم (٨) : تتمثل في هذا العمود كافة الأجزاء الاثرية التي تحتفظ بمعالمها الزخرفية والكتابية في عنق البدن وحطات التاج[1] .

فبالنسبة لزخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الشرقي بعنق البدن (رسم ٩٨٨) تشبه في أقسامها السفلى زخارف مقرنصات العمود رقم (٢) في الجهتين الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية (رسم ٩٨٠) ،بينما زخارف الاقسام العليا فقد اختلفت عن زخارف نفس الاقسام في معظم مقرنصات تيجان الأعمدة السابقة، حيث نجد أن الورقة النخيلية في المحور استطالت انصالها الجانبية ،كما أن الأوراق الجناحية التي تحف بها اصبحت بوضعية مقلوبة بعد أن كانت معتدلة في مقرنصات الأعمدة السابقة .

أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٨٦) فتشبه الى حد كبير زخارف مقرنصات الجهتين الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية في العمود السابق (رسم ٩٨٤) ، في حين نجد زخارف المقرنص الشمالي الغربي (رسم ٩٨٧) تماثل زخارف مقرنصات العمود رقم (٢) في الجهتين الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية (رسم ٩٨٠) مع اختلافات بسيطة في شكل بعض العناصر .

وكوشات المقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها حافلة بالزخارف المتنوعة .

فتتكون زخرفة كوشات كل من القوس والمقرنص المجاور له في الجانب الأيمن بالجهة الشمالية (رسم ١٠٢١) من نصل سفلي يخرج من أعلاه غصنان احدهما ينحني نحو الامام والخلف فالامام ثم ينتهي برأس كروى ،بينما الغصن الآخر يتجه نحو الامام والأعلى ثم سرعان ما يتفرع الى فرعين الاول يرتد نحو الخلف ثم يلتوى التواء حلزوني مكونا منطقة دائرية شغلتها ورقة ثنائية انبثقت من الغصن نفسه وبعدها ينتهي نفس الغصن برأس كروى ،أما الفرع الثاني فينحني نحو الامام ليخرج منه نصل رشيق وبعدها ينثني نحو الخلف ويستقر على الغصن الاصلي برأس كروى .

وبالنسبة لزخرفة الكوشات في الجانب الأيسر في نفس الجهة (رسم ١٠٢٢) فتماثل زخرفة كوشات الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) ،بينما زخرفة كوشات الجهة الغربية فغير متجانسة لأن زخرفة كوشة القوس (رسم ١٠٢٣) تشبه الى حد

---

1) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٤ .

كبير زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية تقريبا بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠١٩) ، في حين نرى أن زخرفة كوشات المقرنصات في نفس الجهة تشبه الى حد ما زخرفة كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية (رسم ١٠٢١) مع وجود اختلاف جوهري يكمن في كون المنطقة الدائرية التي كونها أحد فروع الأغصان في وسط الكوشة شغلت بعنصر دائري ذي قيمان مجوفة وبراعم جانبية (رسم ١٠٢٤) . أما زخرفة كوشات الجهتين الجنوبية والشرقية فتماثل زخرفة كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) .

والجدير بالملاحظة أن القوس الموجود في الجهة الشمالية لعنق الهدن يزخر بزخارف شبيهة بما لمسناه في نفس القوس في العمود السابق[١] (رسم ٩٦٩) .

واذا عدنا الى التاج فنلاحظ أن الضلع الشمالي في حطته العليا شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((له ما في السموات وما في الارض من ذ)) [٢] وتتميز الحروف هنا بثخنها المتوسط وبقطاعها المحدب وبوجود ظاهرة الترويس والتشعير والترابط في بعض الحروف[٣] ، اما المهاد الزخرفي فيتميز بتنفيذه على مستويين وبحركات الأغصان الحلزونية ورشاقتها . كما توجد فيه كثير من العناصر الزخرفية وأهمها الأوراق النخيلية المتعددة الأنصال وكذلك عنصر ثلاثي مجوف ، وجميع هذه الظواهر والميزات الفنية وكذلك العناصر الزخرفية لمسناها في مهاد النصوص السابقة[٤] .

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتنفتها الزخارف المختلفة والمتنوعة ، فزخارف الضلع الجنوبي وكذلك زخارف الجانب الأيمن للضلع الشرقي (رسم ٩٧٧) تشبه الى حد كبير زخرفة اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) وما يماثلها في الأعمدة الأخرى مع وجود فرق جوهري يكمن في استبدال الورقة الثمانية المحصورة بين الأوراق الثلاثية الكأسية بورقة خماسية ذات نصل علوي نجمي الهيئة . اما الجانب الأيسر في الضلع

---

١) أنظر الرسوم : ٩٦٩ ، ٩٧٠ والصور : ١٢٣ ، ١٢٤ .

٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٧ والصورة ١٢٤ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٧ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ــ ١٣٤٧ والصور : ١١٧ ــ ١٢٤ .

الشرقي فتماثل زخرفتـــه الزخرفة المذكورة، ما عدا اختلافات تكمن في شكل الورقة الخماسية تتمثل في استحداث قيمان مجوفة في اسفلها وقصر الرأس النجمي (رسم ٩٧٨) عمـــــا كان عليه في الورقة المماثلة في الزخرفة السابقة (رســـم ٩٧٧) .

بينما زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٧٥) فتتكون من أغصان متتابعة على هيئة مناطـق ثلاثية تشـبه في أعلاها الاقواس المفصصة الثلاثية ويتخلل كل منطقة عنصر كمثرى يخرج مـن محل التقاء الاغصان في قاعدة الزخرفة يحمل في أعلاه ورقة ثلاثية ذات قيمان مجوفـة ورأس نجمي ،كما يخرج من جوفـه نحو كل جانب غصن ينشطر بدوره الى شطرين أحدهما يتدلى نحو الأسفل وينتهي في أسفل الزخرفة برأس كروى،بينما الآخر ينحني نحو الاعلـى ثم يحمل مع نظيره القادم من الجهة المجاورة ورقة نخيلية ثلاثية الانصال تتمركز في الفجوة الكائنة بين كل منطقتين من المناطق الثلاثية بأقسامها العليا المفصصة .

ويـبلغ طول كل ضلع من أضلاع هذه الحطة (١١٤سم) ،أما الارتفاع فيـبلغ (١٠سم) في كل من الضلعين الشرقي والغربي ، ويزيد عن ذلك بمقدار (٥ر٠سم) في كل مــن الضلعـين الآخرين .

وبخصوص الحطة الوسطى فان أضلاعها تماثل من حيث القياسات والزخارف نظائرهــا في تاج العمود السابق (رسم ١٠٠٧) .

أما الحطة السفلى للتاج فان أضلاعها الأربع متساوية الطول الذى يـبلغ (١٠٢سم)، بينما الارتفاع يـبلغ في كل من الضلعين الشمالي والشرقي (١٠سم) ،في حين نجـده في كل من الضلعين الجنوبي والغربي يـبلغ (٥ر١٠سم) .

والأضلاع المذكورة في هذه الحطة شغلت بالزخارف التي نجدها في الضلع الجنوبـي (رسم ٩٣٨) تماثل ما هو موجود في الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقـم (٤) (رسم ٩٢٣) ، في حين نجد ان زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٣٧) تماثل الى حـد كبير زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي في العمود رقم (٤) المذكور (رسم ٩٢٢) ، مـع وجود اختلاف بسيط يكمن في شكل تضخم الغصن المكون لمستوى الزخرفة الملوى ففي العمود السابق له قـاع مجوف واحد في قسـمه السفلى ،بينما هنا اصبح له تجويفـــان احدهما في قســمه الملوى والآخر في قسمه السفلي .وزخرفة الضلع الشرقي غير متجانسة . ففي الجانب الأيمن (رسم ٩٣٩) تشبه زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٣٧) ، بينمـــا

زخرفة الجانب الأيسر (رسم ٩٣٩) تماثل زخرفة العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤)، في حين نرى أن زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٤٠) يحدث العكس حيث نجد أن الجانب الأيسر تشبه زخارفه ما هو موجود في الجهة الشمالية (رسم ٩٣٧)، وزخرفة الجانب الأيمن تماثل الزخرفة المناظرة في العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤).

العمود رقم (٩) : يحتفظ العمود المذكور بجميع معالمه الأثرية التي تخصنا بالدراسة وهي العناصر المعمارية وما يشغلها من زخارف وكتابات في عنق البدن والتاج [1].

فاذا تناولنا المقرنصات الركنية في عنق العمود نرى أن زخرفة المقرنص الشمالي الغربي (رسم ٩٨٨) شبيهة بما هو موجود في المقرنص الجنوبي الشرقي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤)، أما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٨٩) فتشبه مثيلاتها في مقرنصات العمود رقم (٤) (رسم ٩٨٢)، ما عدا اختلاف بسيط يتمثل في انعدام النصل اللوزى من العناصر الدائرية التي تشغل الأقسام السفلى للمقرنص، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٩٠) فتناظر زخارف المقرنص الجنوبي الغربي أيضا في العمود رقم (٨) (رسم ٩٨٦)، في حين نلاحظ أن زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي (رسم ٩٩١) تشبه في أقسامها العليا زخارف لنفس الأقسام في المقرنصات السابقة، مع وجود اختلافات في زخارف القسم السفلى للمقرنص تتمثل في استحداث عنصر جديد في محور الزخرفة يشبه الهيئة اللوزية له قيعان مجوفة يخرج منه من كل جانب غصن سرعان ما يتفرع الى فرعين أحدهما ينحني نحو الأعلى والآخر يتدلى الى الأسفل ثم ينحني الى الأعلى وبعدها يحمل عنصرا كمثرى الهيئة ذا قيعان مجوفة ينبثق من رأسه غصنان يتدلى أحدهما نحو الأسفل في حين يتجه الآخر نحو الأعلى ويدخل من وسط العنصر المحورى اللوزى الآنف الذكر ثم يخرج منه منحنيا نحو الخارج والأسفل.

وجميع كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها تشغلها زخارف تشبه تماما زخارف كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥).

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٥.

بخصوص الحطات المشكلة لتاج العمود فقد اكتنفتها زخارف وكتابات مختلفة ٠ فالضلع الشمالي في حطة التاج العليا شغله شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((ولم يخش الا الله فعسى اولئك)) (١) . ولهذه الكتابة ومهادها الزخرفة نفس المميزات التي لاحظناها في كتابة العمود السابق ولكن تمتاز الحروف هنا بالزيادة الظاهرة في مدات الحروف المنتصبة (٢) .

أما الاضلاع الأخرى لهذه الحطة فقد شغلت بزخارف الأعمدة المرقمة (٢ ـ ٥) (رسم ٩٧٢) ٠ وجميع قياسات هذه الأضلاع متساوية بالطول الذى يبلغ (١١٦ سم) ، ولكن الاختلافات تكمن في الارتفاع فيبلغ ارتفاع كل من الضلعين الشمالي والغربي (١٣،٥ سم) بينما يزيد ارتفاع الضلع الجنوبي بمقدار (٠،٥ سم) ، في حين ينقص ارتفاع الضلع الشرقي بمقدار (٠،٥ سم) ٠

وبالنسبة لحطة التاج الوسطي فيبلغ طولها من الأعلى (١١٦ سم) ، ولكنه في الأسفل ينقص عن ذلك بمقدار (٤ سم) ، أما الارتفاع فيبلغ (٣،٥ سم) ٠ وقد زخرف جميع اضلاع هذه الحطة بزخارف تشبه ما هو موجود في اضلاع نفس الحطة في الأعمدة المرقمة (٢ ـ ٦) (رسم ١٠٠٨) ٠

أما الحطة السفلى فتتساوى في الطول الذى يبلغ (١٠٢ سم) ، ولكن الارتفاع يبلغ في كل من الضلعين الشمالي والشرقي (١٠ سم) ، بينما في الضلعين الآخرين ينقص عن ذلك بمقدار (٠،٥ سم) ٠

وهذه الأضلاع هي الأخرى شغلتها الزخارف التي تشبه في الضلعين الشمالي والشرقي (رسم ٩٢٥) زخارف الضلع الجنوبي بنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٦) ، في حين نجدها في الضلعين الآخرين (رسم ٩٤٦) تشبه ما هو موجود في الضلعين الشمالي والجنوبي للحطة السفلى بالعمود رقم (٤) (رسم ٩٢٢) ٠

---

١) التوبة : الآية ١٨ ٠ أنظر الرسم : ١٣٤٨ والصورة ١٢٥ ٠

٢) أنظر الرسوم: ١٣٤٧، ١٣٤٨ والصور: ١٢٤، ١٢٥ ٠

العمود رقم (١٠) : لازال هذا العمود يحتفظ بكافة أجزائه الاثرية في عنق البدن والتاج التي تزخر بالكتابات والزخارف المتنوعة (١) .

فبالنسبة لزخارف المقرنصات الركنية في عنق البدن نجد أن زخارف المقرنص الجنوبي الغربي تشبه مثيلاتها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) ، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي فتشبه نظائرها السابقة مع بعض الاختلافات الطفيفة ، في حين نجد أن زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والشمال الشرقي (رسم ٩٩٢) فتماثل الى حد كبير زخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي لتاج العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) ، ما عدا بعض الاختلافات البسيطة في هيئة العناصر .

وللمقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها كوشات زاخرة بالزخارف المتنوعة فمثلا زخارف الجهة الغربية (رسم ١٠٢٥) تشبه الى حد كبير زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠١٩) ، بينما نجدها في كوشات الجهة الشرقية (رسم ١٠٢٦) تشبه زخرفة كوشات الجانب الأيمن في الجهة الشرقية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) .

أما زخرفة كوشات الجهتين الغربية (رسم ١٠٢٨) والشمالية (رسم ١٠٢٩) فتماثل الى درجة كبيرة زخرفة كوشتى القوس في الجهة الغربية بالعمود رقم (٨) (رسم ١٠٢٣) .

وبخصوص حطات التاج الثلاث نجدها مختلفة من حيث الأبعاد والزخارف .

فالحطة العليا تتساوى جميع أضلاعها بالطول الذى يبلغ (١١٦سم) . أما الارتفاع فيبلغ في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١٢،٥سم) ، ويبلغ في كل من الضلعين الآخرين (١٣،٥سم) .

والضلع الشمالي للحطة يكتنفه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((أن يكونوا من المهتدين اجملتم)) (٢) . والميزات الفنية للحروف

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٦ .

٢) التوبة : الآية ١٨ ، ١٩ . أنظر الرسم : ١٣٤٩ والصورة ١٢٦ .

وكذلك المهاد الزخرفي شبيهة بما شاهدناه في الشريط الكتابي الماثل في تاج العمود رقم (٤) (رسم ١٣٤٣) ما عدا اختلافات طفيفة منها ان رشاقة الحروف هنا اكثر مما كانت عليه في ذلك العمود .

والاضلاع الاخرى لهذه الحطة شغلت بزخارف شبيهة تماما بالزخرفة الماثلة في نفس أضلاع الحطة في الاعمدة المرقمة (٢ـ ٥) (رسم ٩٧٢) ، ما عدا زخرفة الضلع الشرقي (رسم ٩٧٩) فقد حدثت فيها بعض الاختلافات الطفيفة منها : استطالة الانصال الجانبية السفلى للورقة الثمانية بحيث اتصلت بالعناصر الكروية الموجودة في اسفل الاوراق الثلاثية الكأسية .

وما يتعلق بأضلاع الحطة الوسطى للتاج فانها تماثل من حيث الابعاد نظائرها في تاج العمود السابق ، أما زخارف كل منها فتشبه زخارف نفس الاضلاع في حطة العمود رقم (٥) (رسم ١٠٠٦) .

أما أضلاع الحطة السفلى فيبلغ طول كل منها (١٠٢سم) ، ولكننا نلاحظ الاختلافات في الارتفاع ، فهو يبلغ في الضلع الشمالي والجنوبي (١٠سم) ، وكذلك يتمثل نفس الارتفاع في الجانب الأيسر من الضلع الشرقي ، والجانب الأيمن في الضلع الغربي . بينما الجانب الأيمن في الضلع الشرقي ، والجانب الأيسر للضلع الغربي فانه ينقص عن ذلك بمقدار (٥ر٠سم) ، وهذا يدل على عدم عودة الحطة في الأصل الى تاج عمود واحد .

ولهذه الاضلاع زخارف متنوعة ، فالتي تشغل الضلعين الشمالي والجنوبي تشبه زخارف الجانب الأيمن في الضلع الغربي بالعمود رقم (٨) (رسم ٩٤٠) مع اختلافات بسيطة في شكل الاغصان التي تحيط بالعنصر المحورى . أما زخرفة الضلع الشرقي فغير متجانسة حيث أنها تكون في الجانب الأيسر (رسم ٩٤٧) شبيهة بزخرفة الضلعين السابقين (رسم ٩٤٠) ، وزخرفة الجانب الأيمن فتشبه زخرفة الاضلاع في نفس الحطة بالعمود رقم (٣) (١) . أما زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٤٨) فهي على عكس ما وجدناه في الجهة الشرقية حيث أن زخرفة الجانب الأيمن تماثل زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٤٥) في حين تماثل زخارف الجانب الأيسر (رسم ٩٤٨) زخرفة الحطة في العمود رقم (٣) الآنف الذكر .

---

١) أنظر الرسوم : ٩١٨ـ ٩٢١ .

العمود رقم (١١) : ان جميع العناصر المعمارية الاثرية وما يتخللها من زخارف وكتابات ماثلة بهذا العمود ،والتي تتركز في عنق البدن والتاج (١) .

فاذا تناولنا المقرنصات الركنية في عنق البدن نرى أن زخارفها (رسم ٩٩٣) تماثل الى حد كبير زخارف مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣) ،ما عدا تحول بعض الفص الكروى الكائن في محور الزخرفة بالاقسام السفلى للمقرنصات الى وردة تتكون من فص مركزى تحف به عدة فصوص على نفس الغرار ٠

ولكوشات المقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها زخارف تشبه جميعها تلك الزخارف الموجودة في كوشات الجهة الجنوبية للعمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) ٠

واذا انتقلنا الى التاج نجد أن حطته العليا متساوية الاضلاع اذ يبلغ طول كل منها (١١٦سم) ،بينما ارتفاعه (١٤سم) ،وشغلت جميعها بالزخارف والكتابات ٠

فالضلع الشمالي يكتنفه شريط كتابي بخط الثلث بطريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((أن يكونوا من المهتدين اجعلتم)) (٢) وتتمثل في هذه الكتابة ومهادها الزخرفي معظم المميزات التي لاحظناها في كتابات الاشرطة السابقة ،كالقطاع المحدب للحروف وترويس وتشعير بعضها وزيادة مدات الحروف المنتصبة ، بالاضافة الى الحركات الحلزونية للاغصان ، ورشاقتها ،وتنوع العناصر في المهاد الزخرفي ٠

وبقية أضلاع الحطة العليا المذكورة شغلت بزخارف تماثل زخارف نفس الاضلاع في تيجان الاعمدة المرقمة (٢ـ٥) (رسم ٩٧٢) ٠

أما الحطة الوسطى فيبلغ ارتفاع كل ضلع من اضلاعها (٤سم) بينما الطول يبلغ في الناحية العليا (١١٦سم) ومن الناحية السفلى (١١٠ سم) ٠ وزخارفها تماثل زخارف نفس الحطة في تيجان الاعمدة المرقمة (٢،٤،٦،٥،٩) (رسم ١٠٠٨) ٠

وبالنسبة لاضلاع الحطة السفلى فيبلغ طول كل منها (١٠٢سم) وارتفاعه (٩٫٥سم) ٠ ولهذه الاضلاع كغيرها من أضلاع تيجان الاعمدة السابقة زاخرة بالزخارف ٠ فزخرفة

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٧ ٠

٢) التوبة : الآية ١٨ ،١٩ ٠ أنظر الرسم : ١٣٥٠ والصورة ١٢٧ ٠

الضلع الشمالي تشبه نظيرتها في الضلع نفسه في العمود رقم (٩) (رسم ٩٤٥) ، كما أن زخرفة الضلعين الجنوبي والغربي فهي شبيهة بزخرفة الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ، في حين نرى أن زخرفة الضلع الجنوبي تماثل ما هو موجود في نفس الضلع بالعمود رقم (٦) (رسم ٩٢٦) .

العمود رقم (١٢) : يحتفظ هذا العمود بكافة معالمه الاثرية من عناصر معمارية وفنية ولا سيما تلك الزخارف والكتابات التي تكتنف عنق البدن وتاج العمود (١) .

فالمقرنصات الركنية في العنق شغلت بزخارف متنوعة ، حيث أن المقرنص الشمالي الغربي يماثل بزخارفه (رسم ٩٩٤) تلك التي وجدناها في المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (١٠) (رسم ٩٩٢) ، ما عدا وجود بعض الاختلافات منها تحول الغصن المحورى في القسم الأسفل بالمقرنص الى وردة مفصصة ، أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٩٥) فهي شبيهة بزخارف المقرنص السابق ، مع وجود فرق بسيط هو انعدام النصل اللوزى من داخل العناصر الدائرية ذات القيمان المجوفة الواقعة في الاقسام السفلى للمقرنص ، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي فأنها شبيهة بها ما عدا انعدام الوردة المحورية المفصصة ، في حين نرى أن زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٩٦) تناظر الى حد كبير زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) .

وشغلت كوشات المقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها بالزخارف المختلفة ، فنجدها في كوشات الجانب الأيسر من الجهة الشرقية (رسم ١٠٣٠) تتكون من نصف عنصر كأسي يخرج من أسفله نصل لوزى وكذلك غصن ينتهي بما يشبه الورقة الثنائية ، بينما يخرج من أعلى العنصر المذكور غصن آخر يلتوى نحو الداخل ويتفرع الى فرعين أحدهما ينحنى الى وسط الكوشة وينتهي بورقة نخيلية خماسية ، في حين يتجه الفرع الآخر نحو الامام وينتهي بورقتين ثنائيتين . أما زخرفة الجانب الأيمن لنفس الجهة (رسم ١٠٣١) فتشبه زخرفة الجانب السابق مع اختلافات بسيطة . بينما تشبه زخارف كوشات الجهة الغربية نظائرها في الجانب الأيسر من الجهة الشرقية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٥) ، في حين تطابق زخارف كوشات الجانب الآخر في نفس

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٨ .

الجهة بالعمود رقم (١٠) المذكور (رسم ١٠٢٦) ،وتكون على نفس الغرار زخرفة كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية .

أما زخرفة كوشات الجهة الشمالية في جانبها الأيسر فتماثل زخارف نفس الجانب في الجهة الجنوبية بالعمود رقم (١٠) أيضا (رسم ١٠٢٩) ،وزخرفة الجانب الأيمن لنفس الجهة ،وكذلك زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية فانها تماثل زخرفة كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) .

وحطات التاج هي الأخرى زاخرة بالزخارف والكتابات المتنوعة .فالضلع الشمالي للحطة العليا نفذ فيه شريط كتابي من خط الثلث بطريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام)) (١) . وتتمثل في خط هذا النص بعض الظواهر الفنية كالترويس والتشعير لبعض الحروف ، بالاضافة الى القطاع المحدب وزيادة ثخن جميع الحروف . أما المهاد الزخرفي فيتميز بالالتواءات الحلزونية للأغصان وتداخلها ورشاقتها وكذلك تنوع العناصر الزخرفية . وقد لمسنا ذلك في معظم النصوص في الأعمدة السابقة .

وبقية أضلاع الحطة هنا شغلت بزخارف متماثلة تشبه زخارف الأضلاع نفسها في الحطة المماثلة في الأعمدة المرقمة (٢ــ ٥) (رسم ٩٧٢) . ومن حيث القياسات فنجد أن كل ضلع من الأضلاع المذكورة يبلغ طوله (١١٦سم) وارتفاعه (١٢سم) .

أما الحطة الوسطى فتماثل من حيث القياسات والزخارف الحطية المماثلة في العمود السابق (رسم ١٠٠٨) .

وبخصوص الحطة السفلى فيبلغ طول كل ضلع فيها (١٠٢سم) . أما الارتفاع فيبلغ (١٠سم) في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي ، بينما الارتفاع يبلغ في الجانب الأيمن من الضلع الشرقي (١٠,٥سم) ،في حين يكون في الجانب المقابل (٩,٥ سم) ويحدث نفس الاختلاف في جانبي الضلع الغربي ولكن بصورة عكسية .

---

١) أنظر الرسم : (١٣٥١ والصورة ١٢٨ . التوبة : الآية ١٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٥١، ١٣٨٤، ١٣٨٥ والصورة السابقة .

ومن حيث الزخارف فنجدها في الضلع الشمالي (رسم ٩٤٩) تشبه مثيلاتها في الضلعين الشمالي والجنوبي بالعمود رقم (١٠) (رسم ٩٤٨) ، ما عدا اختلافات بسيطة في شكل العنصر المحوري . أما زخرفة الضلع الغربي فتشبه نظائرها في نفس الضلع في العمود رقم (٨) مع اختلافات بسيطة ، بينما الزخرفة في الضلع الشرقي والجنوبي فتماثل ما هو موجود في الضلعين الجنوبي والشمالي بالعمود رقم (١٠) الآنف الذكر .

العمود رقم (١٢) : لا زال العمود المذكور يحتفظ بجميع معالمه المعمارية والزخرفية وخاصة تلك التي تتركز في عنق البدن وحطات التاج [1] .

فبالنسبة لعنق البدن فان مقرنصاته الركنية تشغلها الزخارف التي تطابق من كافة الوجوه الفنية تلك الزخارف التي رأيناها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي للعمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) مع اختلافات بسيطة .

ولكوشات المقرنصات والاقواس المحصورة بينها زخارف متنوعة ، فالزخارف في كوشات الجهة الغربية على الرغم من وجود اختلافات طفيفة فيما بينها [2] ، الا أنها تشبه الى حد كبير نظائرها في نفس الجهة من العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) ، وزخارف كوشات الجهة الشرقية (رسم ١٠٣٥) فتشبه بصورة عامة الزخارف التي رأيناها في كوشات الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) . أما الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية (رسم ١٠٣٦) فتشابه زخارف كوشاته نظائرها التي تمثلت في كوشات الجانب الأيسر في نفس الجهة بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠١٩) ، بينما زخرفة الجانب الآخر في نفس الجهة ، وكذلك زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية فتطابق ما هو موجود في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية للعمود رقم (٨) (رسم ١٠٢١) ، في حين نجد أن زخارف الجانب الأيسر من نفس الجهة المذكورة تماثل نظائرها في الجانب نفسه في الجهة الجنوبية للعمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) .

واذا عدنا الى التاج نرى أن حطاته الثلاث اكتنفتها الكتابات والزخارف المختلفة .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٠٣٢ ـ ١٠٣٤ .

فنجد أن الضلع الشمالي في الحطة العليا نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام))[١].
والمظاهر الفنية في حروف الكتابة هنا هي : الترويس والتشعير في بعضها ، وخروج لسان لوزى من محل اتصال حرف الألف الاخير بالحروف السابقة له ، بالاضافة الى الثخن البين لجميع الحروف[٢] اذا ما قيست بمعظم حروف النصوص السابقة. والمهاد الزخرفي يتصف بقلة رشاقة عناصره ، وبخاصة الاغصان وتباعدها وزيادة أرضياتها ، اذا ما قورنت بمعظم الأرضيات الزخرفية لنصوص تيجان الأعمدة السابقة .

والاضلاع الثلاثة الباقية في هذه الحطة اكتنفتها زخارف تشابه تماما ما رأيناه في نفس الاضلاع في الاعمدة المرقمة (٢-١٢) (رسم ٩٧٢) .والاضلاع المذكورة متساوية من حيث الطول الذى يبلغ (١١٦سم) ،لكنها تختلف بالارتفاع اذ يبلغ(٥ر١٣سم) في الضلعين الجنوبي والشرقي ،و(١٤سم) في الضلع الشمالي ، و (١٣سم) في الضلع الغربي .

أما أضلاع الحطة الوسطى فمتماثلة من حيث الزخارف والقياسات ،اذ يبلغ طول كل منها في الأعلى (١١٦سم) وفي الأسفل (١١٢سم) ،والارتفاع(٥ر٣سم) .والزخارف هنا تطابق تماما تلك الزخارف الموجودة في تيجان الأعمدة المرقمة (٢ ،٤ ،٦ ، ٩ ، ١١-١٢) (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة لحطة التاج السفلى فأن أضلاعها متساوية الطول الذى يبلغ في كل ضلع (١٠٢سم) ، ولكن يكمن الاختلاف في الارتفاع فهو يبلغ (١٠سم) في الضلعين الشمالي والجنوبي ،و(٥ر١٠سم) في الجانب الأيمن ،و(٥ر٩سم) في الجانب الأيسر في الضلع الشرقي . أما الضلع الغربي فيتمثل نفس الاختلاف في جهتيه ،ولكن بصورة عكسية بمعنى أن ارتفاع جانبه الأيمن (٥ر٩سم) ،بينما الجانب الأيسر (١٠ سم) وهذا يدل على عدم عودة الحطة في بداية الأمر الى تاج واحد ،وانما هي مجمعة من تاجين مختلفين .

---

١) التوبة : الآية ,١٩ . أنظر الرسم : ١٣٥٢ والصورة ١٢٩ .
٢) أنظر الرسوم : ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ .

والاضلاع المذكورة تكتنفها زخارف متنوعة ففي الضلع الشمالي (رسم ٩٥٠) تكون الزخرفة مشابهة لما هي عليه في نفس الضلع بالعمود رقم (٨) (رسم ٩٣٧) . أما الزخارف في الضلع الجنوبي فأنها تماثل ما وجد على الضلع الشمالي في العمود رقم (١٠) (رسم ٩٤٥) مع اختلافات طفيفة في بعض عناصر المحور، أما زخارف الضلع الشرقي فتناظر زخرفة الضلع الغربي في العمود رقم (٣) (رسم ٩٢١) ، في حين تكون زخرفة الضلع الغربي مشابهة لزخرفة نفس الضلع والحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٤٠) مع اختلافات بسيطة .

العمود رقم (١٤) : يقع في الحائط الشرقي للمصلى ، ولهذا يعد نهاية لأعمدة الصف الأول ، وهو لم يكن كاملا وانما هو بمثابة عمود نصفي ثبت بالحائط المذكور لضرورة معمارية ألا وهي تقوية الحائط من جهة وحمل العقد الاخير من العقود التي تعلو أعمدة هذا الصف مع العمود الذى سبقه من جهة أخرى (١) .

والقسم الباقي من عنق البدن والتاج ما زال يزخر بالزخارف المتنوعة والكتابات فزخارف المقرنصين الباقيين في العنق تماثل تلك الزخارف التي وجدناها في مقرنصات العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) ، مع اختلافات يسيرة ، كما أن زخارف كوشات هذين المقرنصين والاقواس المحصورة بينها والمجاورة لها تناظر زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

وبخصوص الجزء الباقي من التاج المكون من ثلاث حطات فهو كغيره من أجزاء تيجان الأعمدة السابقة مشغول بنص كتابي وأفاريز زخرفية مختلفة .

فالضلع الغربي من الحطة العليا يبلغ طوله (١٦ سم) وارتفاعه (١١ سم) ، وقد اكتنفه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون)) (٢) . ولخط النص هنا مميزات فنية منها : الترويس والتشعير لبعض الحروف ، والقطاع المحدب والرشاقة البينة في جميعها . أضف الى ذلك خروج اللسان اللوزى من أسفل حرف الالف الاخير المتصل ، كما أن المهاد الزخرفي يتميز برشاقة الاغصان والتواءاتها الحلزونية وتداخلها وقلة الأرضية

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٠ .

٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٥٣ والصورة ١٣٠ .

فيما بينها ،أضف الى ذلك تنوع العناصر الخارجة والمتفرعة من الأغصان ،ولا سيما الأوراق النخيلية والعناصر الثلاثية ذات القيعان المجوفة(١) . وقد وجدنا هذه الميزات للكتابة ومهادها في معظم النصوص السابقة،ولا سيما الموجودة في تيجان الأعمدة المرقمة (١،٦ - ٨) (٢) .

أما بقايا الضلعين الشمالي والجنوبي في الحطة الآنفة الذكر فيساوى ارتفاع كل منهما ارتفاع الضلع الشمالي السابق ،في حين يكون طول الجزء المتبقي من الضلع الشمالي (٥٣سم) ،بينما يبلغ طول الجزء الباقي من الضلع الجنوبي (٤٧سم) .وزخارف الضلعين المذكورين تماثل زخارف اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثلها من الاعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) .

وبالنسبة للحطة الوسطى فأن طول ضلعها الغربي يبلغ في أعلاه (١١٦سم) وفي اسفله (١١٠سم) ،بينما الضلعان الآخران ،لهما نفس الارتفاع،كما أن طول كل منهما يساوى طول الضلع الذى يعلوه في الحطة العليا . أما زخارف هذه الاضلاع فهي شبيهة بزخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (١) وما يناظرها في بقية الأعمدة (رسم ١٠٠٧).

أما الحطة السفلى فان طول ضلعها الغربي الكامل يبلغ (١٠٢سم) وارتفاعها (٥ر٩سم) ،كما أن الضلعين الشمالي والجنوبي غير الكاملين فمتساويان في القياسات حيث يبلغ طول كل منهما (٤٧سم) ،والارتفاع (١٠سم) في الاول ،و (٥ر٩سم) في الثاني . وزخارف كل منهما تماثل زخارف الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤)، وان كانت هذه الزخرفة اكثر رشاقة (رسم ٩٢٣) .

وبما أن زخارف أضلاع الحطات في الجهتين الشمالية والجنوبية لا يوجد ما يدل على انتهائها ،بالاضافة الى عدم تساوى أطوالها ،لذا نرجح أن التاج في هذا العمود كان في الأصل يمثل جزءا من تاج عمود كامل فقدت بعض أجزائه خلال العصور اللاحقة .

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٥٣،١٣٨٨،١٣٨٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠،١٣٤٥ - ١٣٤٧.

العمود رقم (١٥) : يعد هذا العمود بداية للصف الثاني من الأعمدة من جهة الشرق وهو ملاصق لحائط المصلى في هذه الجهة[١] ، كما أن موضعه الحالي كان لضرورة معمارية ، وهي تقوية الحائط المذكور من ناحية ، وحمل العقد الذى يرتكز عليه مع العمود المجاور له والواقع على امتداده من ناحية أخرى ، وبهذا يكون مثله من هاتين الناحيتين مثل العمودين الأول والأخير من أعمدة الصف الأول في المصلى .

ولم يكن العمود هنا كامل الهيئة وانما يعد نصف عمود ثماني نتيجة ملازمته للحائط . وهو ما يزال محتفظا بعناصره الفنية ، وبخاصة الزخارف والكتابات في عنق البدن والتاج .

ففي العنق مثلا نجد أن المقرنصين الباقيين فيهما زخارف تشبه تلك الزخارف التي رأيناها في مقرنصات العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) مع وجود اختلافات طفيفة . أما زخارف الكوشات فتشبه زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

وبخصوص الحطات المكونة للتاج فأنها هي الأخرى تزخر بالزخارف وبعض الكتابات ، وأنها تكون مختلفة من حيث القياسات . فالضلع الغربي في الحطة العليا يبلغ طوله (١٦ سم) وارتفاعه (١٣,٥ سم) ، بينما طول الضلع الشمالي (٥٣ سم) وارتفاعه (١٤ سم) ، في حين نجد أن الطول في الضلع المقابل هو (٥٥ سم) والارتفاع هو (١٣ سم) .

وشغل الضلعان الجنوبي والغربي بزخارف شبيهة تماما بزخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) ، وما يماثلها في الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) ، أما الضلع الشمالي فمدون عليه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب فوق مهاد زخرفي نصه : ((عملوا ويزيـ(ـدهم))) [٢] .

والملاحظ في هذا النص أن الكلمة الأخيرة ناقصة وعلى الأغلب ان كلمتي (من فضله) كانتا مكملتين لهذا الشريط بدليل أن العبارات السابقة للنص وردت على تاج العمود رقم (٢) [٣] ، بينما العبارات اللاحقة وردت على تاج العمود رقم (٩) [٤] ، واذ أضفنا

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣١ .

٢) النور : الآية : ٣٨ . أنظر الرسم : ١٣٦٠ والصورة ١٣١ .

٣) أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

٤) أنظر الرسم : ١٣٤٨ والصورة ١٢٥ .

الى ذلك عدم تساوى طول الضلع الشمالي المدون عليه النص مع طول الضلع المقابل كما أوردنا لتأكد لنا أن العمود كان في الأصل كامل الهيئة ثم فقدت بعض أجزائه في الفترات المتأخرة . والمميزات الفنية في خط الكتابة المذكورة تشابه الى حد كبير من حيث رسم الحروف وقطاعاتها تلك الكتابة التي وجدناها من قبل في تاج العمود رقم (٣) (١) . أما المهاد الزخرفي فيتميز بتباعد عناصره ،ولا سيما الأغصان وزيادة الأرضية فيما بينها . ويماثل بذلك المهاد الذى قامت عليه كتابة تاج العمود بين المرقمين (٤) و(١٠) (٢) .

وأضلاع الحطة الوسطى للتاج تناظر من حيث الزخارف وتساوى من حيث القياسات أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (١٣) وأن كان الضلعان الشمالي والجنوبي هنا غير كاملين . كما أن زخارفهما تشبه زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثله (رسم ١٠٠٨) .

أما الحطة السفلى للتاج فمتساوية الارتفاع الذى يبلغ في كل منها (١٠سم) ،ولكن الاطوال تختلف لنقصان التاج نفسه حيث يبلغ طول الضلع الغربي الكامل (١٠٢سم) بينما طول الضلع الشمالي يبلغ (٤٤سم) ،في حين يبلغ طول الضلع الجنوبي (٤٨ سم) . ولهذه الاضلاع زخارف تماثل زخارف الضلع الجنوبي بنفس الحطة في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

العمود رقم (١٦) : يقع على امتداد العمود السابق وهو كامل الهيئة ويحتفظ بجميع معالمه الاثرية وما تشتمل عليه من زخارف وكتابات ولا سيما في عنق البدن والتاج(٣).

فالمقرنصات الركنية في العنق تطابق من حيث الزخارف ما هو موجود على نفس المقرنصات في العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) مع اختلافات طفيفة ،بينما زخارف كوشات هذه المقرنصات والأقواس المحصورة بينها فتشابه زخارف كوشات الجانب الأيمن للجهة الجنوبية بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

---

١) أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣، ١٣٤٩ والصور : ١٢٠، ١٢٦ .

٣) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٢ .

واذا انتقلنا الى التاج نلاحظ ان اضلاع حطته العليا متساوية القياسات اذ يبلغ طول كل منها (١٣, ١٣سم) بينما الارتفاع (١١سم) .

وهذه الاضلاع اكتنفتها الزخارف والكتابات ، فالضلع الشمالي نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث على مهاد زخرفي نصه : ((الصلوة واتيا الزكوة يخافون)) (١) وتتميز الكتابة هنا بقاع حروفها المحدب ، بالاضافة الى ترويس وتشعير بعض الحروف المنتصبة وكذلك خروج اللسان اللوزي من أسفل حرف الألف الاخير المتصل ، كما أن مهادها الزخرفي يمتاز بقلة مستوياته وتباعد عناصرها واتساع أرضياتها (٢) . وهي مميزات وجدناها في معظم الأشرطة الكتابية السابقة ، ولا سيما في العمود رقم (٥) (٣) .

أما بقية أضلاع هذه الحطة فزخرفت بزخارف مطابقة تماما لما وجدناه في زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) .

والحطة الوسطى للتاج هي الأخرى متساوية الأضلاع اذ بلغ طول كل منها في اعلاه (١١٣سم) وفي أسفله (١٠٩سم) والارتفاع كان (٤سم) . وبخصوص زخارفها فأنها تطابق زخارف العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) وما يماثلها في زخارف نفس الحطات في تيجان الأعمدة الأخرى .

وبالنسبة للحطة السفلى فاضلاعها متساوية أيضا ويبلغ طول كل ضلع (١٠٢ سم) وارتفاعه يبلغ (٩,٥ سم) ، ولكن الزخارف غير متجانسة فيها . فزخارف الضلع الشرقي تناظر زخارف نفس الضلع بنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧) ، بينما نجدها في الضلع الشمالي تشبه زخرفة نفس الحطة في الضلع الشرقي في العمود رقم (٩) (رسم ٩٤٥) ، أما زخارف الضلع الجنوبي فتماثل كذلك زخارف نفس الحطة في الضلع الغربي في العمود رقم (٩) أيضا (رسم ٩٤٦) ، في حين كانت زخارف الضلع الغربي مناظرة لزخارف الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٧) (رسم ٩٣١) .

العمود رقم (١٧) : يعتبر من الأعمدة الكاملة التي لا زالت محتفظة بكافة أقسامها الاثرية ، وبخاصة عنق البدن والتاج حيث تتركز الزخارف المتنوعة والكتابات في

---

١) النور : الاية ٣٧ . أنظر الرسم : ١٣٥٤ والصورة ١٣٢ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٥٤ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ والصورة ١٢١ .

عناصرها المعمارية (١) .

فبخصوص زخارف مقرنصات العنق الركنية نجد أنها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الغربي شبيهة بزخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) ،بينما زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي (رسم ٩٩٧) فهي الأخرى تماثل ما سبق ما عدا اختلافات معينة في شكل بعض العناصر في الاقسام العليا لهذه المقرنصات .

وزخارف كوشات المقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها فذات زخارف متنوعة . ففي كوشات الجهة الشرقية تطابق مثيلاتها في كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) ، بينما نجد زخارف الكوشات في الجهات الاخرى شبيهة بزخارف كوشات الجانب الأيمن في الجهة الشرقية بالعمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) .

وبالنسبة للتاج فان حطاته تتميز باختلاف قياساتها وتنوع زخارفها وكتاباتها .فالضلع الشمالي في الحطة العليا نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب فوق مهاد زخرفي نصه : ((الآخر واقام الصلوة واتى الزكوة)) (٢) . وتمتاز الحروف بالقطاع المسطح الذى ظهرت فيه بوادر التحدب ،بالاضافة الى الثخن البيّن فيها ، كما أن بعض الحروف المنتصبة ولا سيما الألف الأولية واللام المجاور لها أمتازت بالترويس، اضف الى ذلك وجود خاصية التشعير في نهاية حرف الألف غير المتصل ، وخروج اللسان اللوزى من الحرف المذكور لدى اتصاله بحروف سابقة له . أما المهاد الزخرفي فيمتاز بالقطاع المحدب للأغصان والفروع الخارجة منها وكذلك الحركات الحلزونية لهذه الأغصان وتداخلها (٣) .وهي ميزات وجدناها في معظم النصوص السالفة .

وبقية اضلاع الحطة العليا اكتنفتها زخارف شبيهة تماما بزخارف اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) وما طابقها في تيجان الاعمدة الأخرى .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٣ .

٢) التوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسم : ١٣٥٥ والصورة ١٣٣ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٥٥،١٣٩٢،١٣٩٣ .

أما الحطة الوسطى فان قياسات اضلاعها تطابق تماما قياسات نفس الاضلاع ونفس الحطة في العمود رقم (١٣) في حين نجد أن زخارفها تماثل زخارف الاضلاع ذاتها في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) .

واذا تناولنا الحطة السفلى للتاج نرى أن أضلاعها متساوية من حيث القياسات اذ يبلغ طول كل منها (١٠٢سم) والارتفاع (٥ر١٠سم) ، كما أن الاضلاع المذكورة شغلت بزخارف متنوعة . فمثلا زخارف الضلع الشمالي (رسم ٩٥٤) تشابه زخارف نفس الضلع الشمالي في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥١) . كما أن زخارف الضلع الجنوبي (رسم ٩٥٥) تكون على نفس الغرار ما عدا اختلاف في شكل الاغصان المحيطة بالعنصر المحوري ، في حين نجد أن زخارف الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٥٦) تناظر زخارف الضلع الشمالي في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٥) .

العمود رقم (١٨) : أن هذا العمود هو الآخر كامل المعالم الاثرية ويحتفظ بكافة الزخارف والكتابات التي تعود لعهده الأول والتي تتركز في عنق البدن والتاج [1] .

فاذا تناولنا عنق البدن نلاحظ ان زخارف المقرنصات الشمالية الشرقية ، والجنوبية الشرقية ، والشمالية الغربية تطابق زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) . أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي فتشبه زخارف المقرنص نفسه في العمود رقم (٩) (رسم ٩٩١) .

كما أن كوشات هذه المقرنصات والاقواس المحصورة بينها حافلة بالزخارف . وهذه الزخارف في كوشات الجهة الغربية (رسم ١٠٣٧) تشبه في بعض النواحي زخرفة كوشات الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) . في حين نرى ان زخارف الكوشات في بقية الجهات (رسم ١٠٣٨) أقرب شبها بزخارف كوشات الجهة الشمالية في العمود رقم (٨) (رسم ١٠٢٢) .

واذا انتقلنا الى التاج فنجد أن حطاته ذات قياسات مختلفة وزخارف وكتابات متنوعة .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٤ .

فمثلا الضلع الشمالي في الحطة العليا شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه)) (١).
وحروفه تتميز بنفس مميزات حروف شريط تاج العمود رقم (١٧) الذى سبق ذكره ما عدا الزيادة في رشاقة الحروف وقصر مدات الحروف المنتهية، كما ان المهاد الزخرفي يمتاز بزيادة عدد مستوياته وزيادة التفاف وتداخل الأغصان وفروعها (٢)، وبهذا تكون الكتابة ومهادها الزخرفي اكثر شبها بكتابة الشريط المنفذ على تاج العمود رقم (١) .

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتنفتها الزخارف المختلفة فالزخرفة في الضلعين الغربي والجنوبي تشابه زخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (٢) وما يناظرها في تيجان الاعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢)، بينما زخرفة الضلع الشرقي (رسم ٩٣٦) وان كانت تشابه في بعض النواحي الزخرفة الآنفة الذكر، غير أنه يوجد بعض الفروق الجوهرية تتمثل في امتداد الأغصان الجانبية للأوراق الثلاثية الكأسية نحو الجانبين والأعلى بحيث يتصل كل منها مع نظائره الممتدة من الورقة المماثلة المجاورة حاملة ورقة نخيلية خماسية الأنصال .

ومن حيث القياسات فجميع اطوال الأضلاع المذكورة متساوية فطول كل ضلع (١١٤سم) ولكن الاختلافات تكمن في الارتفاع اذ يبلغ في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١١سم) ، بينما يبلغ في كل من الضلعين الشرقي والغربي (٥ر١٠سم) .

وبخصوص الحطة الوسطى للتاج نجد أن طولها في الأعلى يكون (١١٤سم) في حين نجد في الأسفل (١٠٠سم) ، أما الارتفاع فيبلغ (٤سم) . وفي اضلاع هذه الحطة تشابه زخارف نفس الأضلاع في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) .

وبالنسبة لأضلاع الحطة السفلى فان القياسات متساوية في جميعها اذ يبلغ طول كل ضلع (١٠٢سم) وارتفاعه (١٠سم) . واما ما يتعلق بزخارفها فنلاحظ أن زخارف الضلع الشمالي (رسم ٩٥٧) تطابق زخارف الضلع الجنوبي للعمود رقم (٧) (رسم ٩٣٠) مع اختلافات بسيطة . أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل نظائرها في الضلع الشرقي

---

١) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم ١٣٥٦ والصورة ١٣٤ .
٢) أنظر الرسوم : ١٣٥٦، ١٣٩٤، ١٣٩٥، .

في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٨) ، أما زخرفة الضلعين الجنوبي والشرقي فتشبه زخرفة الضلع الجنوبي لنفس الحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٨) .

العمود رقم (١٩) : يحتفظ هذا العمود بجميع اقسامه الاثرية وكافة الزخارف والكتابات الموجودة في عنق البدن والتاج (١) .

ففي المقرنصات الركنية الموجودة في عنق البدن نرى أن زخارف المقرنصين الشمالي الغربي ، والجنوبي الشرقي (رسم ٩٩٨) تطابق زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي ، والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ما عدا نقصان بعض الأجزاء السفلى . أما زخارف المقرنصين الجنوبي الغربي ، والشمالي الشرقي فتكون على نفس الغرار ما عدا كثرة النقصان في الأجزاء السفلى (رسم ٩٩٩) .

وزخارف كوشات المقرنصات والأقواس في عنق البدن تماثل تلك الزخارف التي في كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

أما حطات التاج فذات قياسات مختلفة وزخارف وكتابات متنوعة . فأضلاع الحطة العليا ذات اطوال متساوية يبلغ كل منها (١١٦سم) ، ولكنها تختلف من حيث الارتفاع اذ يبلغ ارتفاع الضلع الشمالي (١٥سم) ، بينما ينقص بمقدار (١سم) في الضلع الشرقي ، في حين يكون الارتفاع في كل من الضلعين الجنوبي والغربي (١٣سم) .

وقد نفذ على الضلع الشمالي شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب ذو مهاد زخرفي نصه : ((يرزق من يشا بغير حساب)) (٢) وتمتاز حروف هذه الكتابة بكبر حجمها اذا ما قيست بمعظم حروف كتابات النصوص السابقة ، بالاضافة الى قطاعها المسطح ، اضف الى ذلك وجود الترويس في بعض الحروف الأولية كالهاء والياء ، وكذلك خروج اللسان اللوزى من حرف الالف الأخير المتصل . أما المهاد الزخرفي فيتميز بتعدد مستوياته ورشاقة العناصر الزخرفية والالتفافات الحلزونية للأغصان (٣) .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٥ .
٢) أنظر الرسم : ١٣٥٧ والصورة ١٣٥ . النور : الآية ٣٨ .
٣) أنظر الرسوم : ١٣٩٧،١٣٩٦،١٣٥٧ .

وبقية أضلاع هذه الحطة نقشت بزخارف تشابه تماما زخارف نفس الاضلاع في العمود رقم (٢) والاعمدة الأخرى المماثلة بزخارفها (رسم ٩٧٢).

وبالنسبة لحطة التاج الوسطى فتماثل الحطة المناظرة في تاج العمود رقم (١٣) من حيث الزخارف والقياسات (رسم ١٠٠٨).

وبخصوص الحطة السفلى فنجد أن جميع أضلاعها متساوية القياسات، اذ يبلغ طول كل منها (١٠٢سم) وارتفاعه (١٠سم)، وهي الأخرى شغلت بالزخارف المتنوعة فنراها في الضلعين الشرقي والشمالي تماثل زخرفة الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٣). أما زخرفة الضلعين الجنوبي والغربي فتشبه زخرفة الضلع الشرقي في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩).

العمود رقم (٢٢): الملاحظ على هذا العمود أنه فقد معظم أجزائه العليا الاثرية المكونة للتاج وعنق البدن حيث لم يبق منها سوى الحطة السفلى للتاج. أما بقية الأجزاء فانها حديثة العهد، وذلك لخلوها من المعالم الزخرفية تماما، ومحاولة تقليد الزخارف بواسطة رسمها بالأصباغ الدنية الزرقاء (١).

والحطة السفلى لتاج العمود الباقية من أجزائه العليا شغلتها الزخارف المتنوعة فنجدها في الضلع الشرقي شبيهة بزخرفة الضلع الشمالي بنفس الحطة في العمود رقم (١٨) (رسم ٩٥٧)، أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل زخرفة نفس الضلع في حطة العمود رقم (٧) (رسم ٩٣٢)، وأما زخرفة الضلعين الجنوبي والشمالي فشبيهة بزخرفة الضلع الجنوبي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٨).

---

١) أنظر الرسم: ٣١ والصورة ١٣٦.

الجدير بالذكر أن العمودين المرقمين (٢٠) و(٢١) فقدت جميع اجزائهما العليا المزخرفة المشتملة على عنق البدن والتاج واستعيض عنها بأجزاء حديثة زخرفت بزخارف وهيئة حديثة العهد. ويمثل كل منها نصف عمود ثلثماني، ملازمان لحائط المصلى الغربي ويعد العمود الاول نهاية للصف الثاني من الاعمدة من الجهة الغربية، بينما الثاني يعتبر بداية للصف الثالث منها من الجهة نفسها (رسم ٣١). ولهذا السبب عدلنا عن دراستهما.

العمود رقم (٢٣) : يحتفظ العمود بمعظم أقسامه العليا التي تشغلها الزخارف المتنوعة، وهي : عنق البدن والحطة السفلى للتاج ٠ أما حطتاه الوسطى والعليا فقد فقدتا في العصور اللاحقة واستعيض عنهما بحطات حديثة مزخرفة بالأصباغ الدهنية ٠

فبالنسبة لعنق التاج نجد أن زخارف مقرنصية الجنوبي الغربي ، والشمالي الغربي (رسم ١٠٠٠) تماثل زخرفة المقرنص الجنوبي الغربي في العمود رقم (٩) (رسم ٩٩٠) ، مع وجود اختلافات طفيفة في شكل العنصر المحوري ذى الفص النجمي الموجود في الأقسام العليا للمقرنصات ٠

وبخصوص زخارف الكوشات نلاحظ أن زخارف كوشات الجهة الشرقية ، وكذلك زخارف الكوشات الموجودة في الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية ، والجانب الأيسر من الجهة الشمالية (رسم ١٠٤٥) تناظر جميعها زخارف كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية للعمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) ٠ أما زخارف كوشات الجهة الغربية ، وزخارف الكوشات الموجودة في الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية ، والجانب الأيمن من الجهة الشمالية فهي شبيهة بزخارف كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) الى حد كبير وان وجدت بعض الاختلافات البسيطة ٠

أما الحطة السفلى في التاج الباقية من أقسامه الاثرية فعليها زخارف متنوعة ٠

فزخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٥٨) تشبه نوعا ما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي لنفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩١٧) ما عدا اختلافات معينة في شكل العنصر المحورى والأغصان المحيطة به ٠ أما زخرفة الضلعين الآخرين في الجهتين الشرقية والغربية فتماثل زخرفة نفس هذين الضلعين لحطة التاج العمود رقم (١٧) (رسم ٩٥٦) ٠

واضلاع الحطة هنا وان كانت متساوية الأطوال ، اذ يبلغ طول كل منها (١٠٢سم) الا أنها مختلفة من حيث الارتفاع فنراه في الضلعين الجنوبي والشرقي يبلغ (٥ر١٠سم) بينما في الضلع الغربي وجدنا أن ارتفاع جانبه الأيمن يبلغ (١٠سم) والجانب الأيسر يزيد عن ذلك بمقدار (١سم) ، أما الضلع الشمالي فكان ارتفاعه (١١سم) ٠

العمود رقم (٢٤) : الملاحظ في هذا العمود أنه فقد الحطتين العليا والوسطى من التاج واستعيض عنهما بحطتين في الفترة الأخيرة، وهي نفس الحطات التي فقدها العمود السابق له، كما فقد البدن احدى قطعة الرخامية المنفذة عليها الاقسام السفلى للمقرنصات الزخرفية، وبالتالى فقدانه الزخارف التي تكتنفها وقد عوضت القطعة المذكورة بقطعة حديثة (١) .

ونرى أن الأقسام العليا الباقية من المقرنصات (رسم ١٠٠٤) تماثل بزخارفها زخارف نفس الاقسام في مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣)، أما زخارف كوشات هذه المقرنصات والاقواس المحصورة بينها فتشابه بعضها البعض الآخر بصورة عامة (٢)، كما أنها تماثل الى حد كبير زخارف كوشات الجانب الأيمن الجهة الجنوبية من العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

وبالنسبة للحطة الأثرية السفلى الباقية في التاج فأن اضلاعها متساوية الطول حيث يبلغ في كل منها (١٠٢سم) ولكن يوجد بعض الاختلاف في مقدار الارتفاع، فهو يبلغ في الضلع الشمالي (١١سم)، وينقص عن ذلك بمقدار (١سم) في الضلع الجنوبي، أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاعه في الجانب الأيمن (١٠سم) وفي الجانب المقابل (٩٫٥ سم)، بينما ارتفاع الضلع الغربي في الجانب الأيسر (١٠سم) في حين كان في الجانب المقابل (٩٫٥ سم)، واختلاف مقاييس الضلع الواحد في الحطة ان دل على شيء فأنما يدل على عدم عودة أجزائه الى تاج واحد .

وبخصوص زخارف الأضلاع المذكورة فأنها تشابه في الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٥٩) زخرفة الضلع الشمالي لنفس الحطة في العمود رقم (٧) (رسم ٩٢٩)، ما عدا اختلافات طفيفة في شكل الأغصان المحيطة بالعنصر المحورى، أما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٦٠) فغير متجانسة في جانبيها . ففي الجانب الأيسر تماثل زخرفة الضلعين السابقين، بينما زخرفة الجانب الأيمن فتشبه زخرفة الضلع الشرقي في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧) .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٨ .
٢) أنظر الرسوم : ١٠٤٧ ـ ١٠٤٩ .

العمود رقم (٢٥) : أن هذا العمود كسابقه فقد حطتي التاج العليا والوسطى وكذلك الأجزاء السفلى من المقرنصات الركنية في عنق الهدن (١) .

فالحطة السفلى الأثرية الباقية في التاج ذات أضلاع متساوية القياسات،اذ يبلغ طول كل منها (١٠٢سم) وارتفاعه يبلغ(١٠سم) ،وزخارف هذه الأضلاع غير متجانسة فنراها في الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٦١) شبيهة الى حد ما بزخرفة نفس الأضلاع في الحطة المماثلة في تاج العمود المرقم (٤) (رسم ٩٢٣) ، بينما زخرفة الضلع الشمالي فشبيهة بزخارف الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ،أما زخارف الضلع الجنوبي فهي تماثل زخارف الضلعين الشمالي والجنوبي في العمود رقم (٤) السابق (رسم ٩٢٦) .

وبالنسبة لزخارف الأجزاء العليا الباقية من المقرنصات (رسم ١٠٠٥) فتماثل زخارف نفس الأجزاء في العمود رقم (٢٤) السابق (رسم ١٠٠٤) ،أما كوشات هذه المقرنصات والاقواس المحصورة بينها فأنها تشبه تماما تلك الزخارف التي وجدناها من قبل في كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية للعمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

العمود رقم (٢٦) : يمثل هذا العمود نهاية الصف الثالث لأعمدة المصلى من الجهة الشرقية . وهو عبارة عن نصف عمود ملازم للحائط الشرقي (٢) ،مثله في ذلك مثل الأعمدة ذات الارقام (١) (٣) و(١٤) (٤) في الصف الأول و(١٥) (٥) ،و(٢٠) (رسم ٣١) في الصف الثاني ،و(٢١) (الرسم السابق) في بداية الصف الثالث المذكور من جهة الغرب .

وثبتت جميع هذه الأعمدة لغايات معمارية - كما ذكرنا - وهي تقوية الحائطين الشرقي والغربي للمصلى من جهة، وحمل العقود مع الأعمدة المجاورة لها من الجهة الأخرى .

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٩ .
٢) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤٠ .
٣) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٧ .
٤) أنظر الرسم السابق والصورة ١٣٠ .
٥) أنظر الرسم السابق والصورة ١٣١ .

والأجزاء الباقية من عنق البدن وتاج العمود شغلت بالزخارف وبعضها بالكتابات.

فالمقرنصات الركنية في العنق اكتنفتها الزخارف التي تشبه تلك الزخارف التي شغلت المقرنص الشمالي الشرقي في العمود رسم (١٢) (رسم ٩٩٦) . أما الكوشات لهذه المقرنصات والأقواس المحصورة بينها فزخارفها تماثل زخارف كوشات الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) .

واذا انتقلنا الى التاج نجد أن الحطة العليا فيه ذات أضلاع مختلفة القياسات فعلى الرغم من ارتفاعها الموحد البالغ (٥ر٢١سم) ، الا أن الارتفاع فيها مختلف . فالضلعان الشمالي والجنوبي يساوى (٤٥سم) ، بينما طول الضلع الغربي يساوى (١٤١سم) .

ومن النواحي الفنية في هذه الأضلاع هي كون الضلعين الشمالي والغربي شغلا بزخارف شبيهة تماما بزخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) وما يناظرها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) ، بينما الضلع الجنوبي شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : (((الله العلي العظيم)))(١) ويتمثل في هذه الكتابة القطاع المحدب للحروف وكذلك رشاقتها ، كما أن المهاد الزخرفي تمتاز أغصانه بالتواءاتها الحلزونية ورشاقة عناصرها (رسم ١٣٦١) . وهي مميزات لاحظناها في معظم النصوص السابقة ولا سيما نصوص التيجان المرقمة (١) و(٦) و(٧) و(١٤) و(١٨) (٢) .

أما الحطة الوسطى فأضلاعها متساوية الارتفاع الذي يبلغ (٤سم) ، بينما أطوالها من الأعلى تساوى أطوال أضلاع الحطة العليا ، ومن الأسفل تقل بمقدار (٢سم) في كل ضلع . ولهذه الأضلاع زخارف تشبه تماما تلك الزخارف التي وجدناها في أضلاع الحطة المماثلة في تاج العمود رقم (١) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٧) .

وبالنسبة لقياسات الحطة السفلى للتاج فهي الأخرى متساوية الارتفاع حيث يبلغ

---

١) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٦١ والصورة ١٤٠ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٦ .

في كل منها (١٠سم) ،ولكن الارتفاع يختلف من ضلع لآخر،ففي الضلع الشمالي يبلغ (٤٥سم) ، بينما في الضلع الجنوبي يزيد على ذلك بمقدار (٣سم) . أما في الضلع الغربي فيبلغ (١٠٢سم) . ولهذه الأضلاع زخارف (رسم ٩٦٢) تشبه الى حد كبير الزخارف التي لاحظناها في الأضلاع المماثلة في العمود رقم (٣) (١) .

والجدير بالذكر أن اقتصار النص الكتابي في هذا التاج على كلمتين فقط وتقصان الكلمة الأولى من جهة ،وعدم وجود ما يدل على انتهاء الزخرفة في الضلعين الشمالي والجنوبي من جهة أخرى ،كل ذلك يدل دلالة واضحة على أن العمود كان في الاصل كاملا وليس نصفيا كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر .

عمود يسار المحراب : يقع هذا العمود بالقرب من الجهة اليمنى للمحراب ،وهو عبارة عن عمود نصفي ملاصق لحائط المصلى الجنوبي ، ولا يزال يحتفظ بجميع الزخارف الاصلية التي تكتنف أجزاء العنق وحطات التاج (٢) .

فزخارف مقرنصيه الشمالي الغربي والشمالي الشرقي شبيهة بزخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ،أما زخارف الكوشات فهي تماثل نظائرها في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) السابق (رسم ١٠٢٠) .

واذا انتقلنا من كوشات ومقرنصات عنق البدن الى التاج نلاحظ أن حطاته هي الأخرى شغلت بالزخارف المتنوعة وأنها ذات قياسات مختلفة .فالاضلاع في الحطة العليا متساوية من حيث الارتفاع الذى يبلغ (٥ر١٣سم) بينما الطول يبلغ في الضلع الشمالي (١١٣سم) ،ويبلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٥٧سم) .

وللأضلاع المذكورة زخارف شبيهة تماما بزخارف الحطة ذاتها في تاج العمود رقم (٢) وما يماثلها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) .

أما اضلاع الحطة الوسطى فيبلغ ارتفاع كل منها (٥ر٣سم) ،في حين تبلغ أطوالها في الجهات العليا نفس أطوال الحطة العليا الموازية لها ، ولكن في الجهات السفلى

---

١) أنظر الرسوم : ٩١٨- ٩٢١ .

٢) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤١ .

يقل الطول في كل ضلع بمقدار (٢سم) ، وبالنسبة لزخارف هذه الأضلاع فأنها شبيهة بزخارف أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثلها في حطات تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة للحطة السفلى فنلاحظ أن الارتفاع موحد في جميع اضلاعها حيث يبلغ (٥ر٩ سم) ، ولكن تكمن الاختلافات في الأطوال ، ففي الضلع الشمالي يبلغ (١٠٢سم) ويبلغ في الضلع الشرقي (٥١سم) ، وفي الضلع الغربي يبلغ (٤٧سم) .

والأضلاع المذكورة في هذه الحطة شغلت بزخارف متنوعة ففي الضلع الشرقي تشبه زخرفة نفس الضلع والحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧) . أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل زخرفة الضلع الشرقي في العمود رقم (١٧) (رسم ٩٥٦) ، بينما زخرفة الضلع الشمالي فأنها تناظر زخرفة الضلع الجنوبي في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

والملاحظ على زخارف حطات التاج الآنف الذكر ، ولا سيما زخارف الحطة السفلى أنه لا يوجد ما يدل على انتهائها بنصف ورقة نخيلية كما هو الحال في معظم زخارف تيجان الأعمدة السابقة ، ولهذا نرجح أن العمود كان في الأصل كاملا وليس نصفيا ، كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر .

عمود يمين المنبر : يقع العمود المذكور الى اليمين من المنبر وهو ملازم لحائط المصلى الجنوبي من الداخل شأنه في ذلك شأن العمود الواقع الى يسار المحراب الذي أشرنا اليه وهو لا يزال يحتفظ بالزخارف وبعض الكتابات في عنق البدن وعلى حطات التاج (١) .

فبالنسبة لعنق البدن نلاحظ أن زخارف مقرنصيه الشمالي والغربي والشمالي الشرقي مشابهة الى حد بعيد زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي ، والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ، وبنفس الوقت شبيهة بزخارف المقرنصين التي لاحظناها في عنق العمود الواقع الى يمين المحراب .

أما زخارف الكوشات فنجدها في الجهة الجنوبية تشبه زخارف كوشات عنق العمود المرقم (٢) (رسم ١٠٠٩) ، أما زخارف بقية الجهات فأنها تطابق زخارف كوشات

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤٢ .

الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) .

ويلاحظ على القوس النصفي الكائن في وسط الجهة الشرقية لعنق البدن أنه شغل بزخارف (رسم ٩٦٧) تطابق نظائرها على اقواس الجهات الشمالية في الاعمدة المرقمة (٧) و(٨) و(١٠) (١) .

واذا تناولنا الحطات المكونة للتاج نجدها مختلفة القياسات ومتنوعة الزخارف والكتابات .

فأضلاع الحطة العليا الثلاثة الظاهرة فيها تكون متساوية من حيث الارتفاع الذي يبلغ (١٢سم) ، ولكنها مختلفة من حيث الطول . ففي الوقت الذي يبلغ فيه طول الضلع الشمالي (١١٤سم) نجد أن طول كل من الضلعين الشرقي والغربي يبلغ (٩٥سم) . وبخصوص زخارف وكتابات هذه الاضلاع نجد أن الضلع الشمالي شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((ولا بيع عن ذكر الله واقام)) (٢) .

وتمتاز حروف الكتابة على العموم برشاقتها ، وتحدب قطاعها ، وترابط بعض حروفها ، ووجود خاصية الترويس والتشعير في بعض الحروف المنتصبة كالالف واللام ، كما يلاحظ على حرف الالف الاخير المتصل بخروج لسان لوزي من اسفله . أما المهاد الزخرفي فيمتاز برشاقة عناصره وتتعدد المستويات الزخرفية والحركات الحلزونية للاغصان (٣). وجميع هذه المميزات الفنية للكتابة ومهادها وجدناها في معظم النصوص السابقة ، وعلى الاخص في تيجان الاعمدة المرقمة (١) و(٦) و(٧) و(١٤) و(١٨) (٤) .

وما يتعلق بالضلعين الشرقي والغربي فقد نفذت عليهما زخارف تماثل تماما تلك الزخارف التي نفذت على اضلاع الحطة العليا نفسها في العمود رقم (٢) وما ناظرها في تيجان الاعمدة الاخرى (رسم ٩٧٢) .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٦٩،٩٧٠ .

٢) النور : الآية ٣٧ . أنظر الرسم : ١٣٥٩ والصورة ١٤٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٥٩،١٣٦٩،١٤٠٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠،١٣٤٥،١٣٤٦،١٣٥٣،١٣٥٦ .

أما الحطة الوسطى للتاج فارتفاع أضلاعها (٣سم) ، وأطوالها من الأعلى تساوى اطوال اضلاع الحطة العليا الموازية لها ، ولكن كل ضلع ينقص من الأسفل بمقدار (٢سم) . وهذه الاضلاع متجانسة الزخارف التي تشبه بدورها زخارف نفس الحطة في العمود رقم (١) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٧) .

وبخصوص الحطة السفلى للتاج فهي ذات زخارف تشبه في الضلعين الغربي والشمالي ، زخارف الضلع الشرقي لنفس الحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ، بينما زخارف الضلع الشرقي تماثل زخارف الضلع الجنوبي لنفس الحطة في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

والذى نلاحظه في زخرفة الضلعين الشرقي والغربي في حطة التاج المذكورة هو وجود محور زخرفي لكل منها بالقرب من محل اتصال العمود بالحائط ، مما يدلل على أن الزخرفة كانت على جانبيه متناظرة في بداية الأمر ، وأن العمود كان كاملا قبل أن يفقد نصفه الآخر ويتحول الى عمود نصفي ثبت في موضعه الحالي خلال الترميمات الأخيرة .

عمود يسار المنبر : وهو بمثابة عمود نصفى يلازم الحائط الجنوبي للمصلى قريبا من الجهة اليسرى للمنبر . كما أنه لا يزال يحتفظ بالزخارف وبعض الكتابات التي تكتنف الأجزاء الباقية من التاج وعنق البدن [١] .

فزخارف المقرنص الشمالي الغربي في العنق (رسم ١٠٠٢) تشبه مثيلاتها في المقرنص الشمالي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٩٦) ، بينما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ١٠٠٣) فهي تماثل الى حد كبير زخارف المقرنص السابق ، ولكن يوجد اختلاف في شكل العنصر المحورى الواقع في الجزء العلوى للمقرنص ، حيث نجد أن كل نصل جانبي فيه يتحول الى غصن يتفرع بدوره الى فرعين يتدلى احدهما نحو الأسفل ، بينما الآخر يمتد نحو الخارج مع بعض الانحناء نحو الأعلى .

والكوشات الماثلة في عنق البدن نجدها متنوعة الزخارف ففي الجهة الشرقية (رسم ١٠٥٠) تماثل نظائرها في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشرقية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) ما عدا اختلافات بسيطة . أما زخارف الكوشات في الجهة

---

١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤٣ .

الشمالية (رسم ١٠٥١) فتطابق الى حد ما زخارف كوشات الجهة الشرقية في العمود رقم (١٣) (رسم ١٠٣٥)، بينما زخارف كوشات الجهة الغربية (رسم ١٠٥٢) فتشابه مثيلاتها في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية في العمود رقم (٨) (رسم ٩٢١).

واذا تناولنا الحطات المكونة للتاج من حيث القياسات والزخارف نجد أن أضلاع الحطة العليا متساوية الارتفاع حيث يبلغ في كل منها (١٣,٥سم)، ولكن الاختلاف يكمن في الأطوال، فقد بلغ طول الضلع الشمالي الكامل (١١٣سم)، بينما يساوي طول كل من الضلعين الشرقي والغربي (٥٧سم).

والملاحظ على الضلع الشمالي أنه شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه: ((فيها بالغدو والآصال)) [١] والخط في هذه الكتابة يتميز بكبر حجم الحروف وزيادة ثخنتها وتباعد المسافات بينها وبقطاعها شبه المسطح، بينما المهاد الزخرفي يتميز برشاقة العناصر وتنفيذها على مستويين والتفافات الأغصان الحلزونية (الرسم السابق). وهي مميزات رأيناها في اكثر النصوص السابقة، وخاصة نصوص الأعمدة المرقمة (٤) و(١٢) و(١٣) و(١٩) [٢].

والضلعان الشرقي والغربي فيهما زخارف شبيهة تماما بزخارف اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢).

وبخصوص حطة التاج الوسطى فيبلغ ارتفاعها (٣,٥سم). أما طول أضلاعها فهو نفس طول الأضلاع الموازية لها في الحطة العليا، ولكن طول كل ضلع ينقص بمقدار (٢سم) من الأسفل نتيجة تقعر تلك الأضلاع.

وشغلت اضلاع الحطة المذكورة بزخارف شبيهة تماما بالزخارف التي وجدناها على أضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨).

وبالنسبة للحطة السفلى فيبلغ ارتفاع كل ضلع فيها (٩,٥ سم)، ومن حيث الأطوال فيبلغ طول الضلع الشمالي الكامل (١٠٢سم)، في حين يبلغ طول الضلع الشرقي (٥١سم)، بينما يبلغ طول الضلع الغربي (٤٧سم).

---

١) النور : الآية ٣٦ . أنظر الرسم ١٣٥٨ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٧ .

والاضلاع المذكورة اكتنفتها الزخارف المتنوعة،وهي في الضلعين الشرقي والغربي ، تشبه زخرفة الضلع الشمالي في نفس الحطة بالعمود رقم (١٢) (رسم ٩٤٩)،أما زخارف الضلع الشمالي فهي تناظر مثيلاتها في زخرفة نفس الضلع بالعمود رقم (١٣) (رسم ٩٥٠) .

وارجح أن العمود النصفي المذكور كان في الأصل يمثل عمودا كاملا بدليل أن زخارف الحطة السفلى لتاجه في ضلعيها الشرقي والغربي لا تنم عن نهاية فنية،بل تكون نهاياتها طليقة تدل على نقصانها .

ونتيجة لدراسة أعمدة الجامع النوري الآنفة الذكر تمكنا من تسجيل عدة ملاحظات جديرة بالاهتمام وهي :

١- خطأ قراءة جميع النصوص الواردة على تيجان الأعمدة من قبل : فقد أورد سيوفي ان النصوص تمثل سورة (كهيعص) (١)،أما الديوه جي فقد خالها أنها تمثل النص الكامل لسورة مريم (٢)، في الوقت الذى تبين لي أنها تمثل آيات مختلفة من ثلاث سور هي : الآيات (٣٦ ــ ٣٨) من سورة النور (٣)، والآيات (١٨ــ ١٩) من سورة التوبة (٤)،وكذلك الآية (٢٥٥) من سورة البقرة (آية الكرسي) (٥).

٢- ارتباك ترتيب الأعمدة بصورتها الحالية : فعلى الرغم من عدم توفر الأدلة الأثرية ترشدنا الى الترتيب الأصلي لها،الا أن النصوص القرآنية المدونة عليها والموضحة في الجدول الآتي تبين لنا بوضوح ذلك الارتباك . وقد حاولنا أن نثبت بنفس الجدول الترتيب السليم الذى يتوجب ان تكون عليه الأعمدة الحالية ذات النصوص القرآنية حسب أسبقية نصوص آيات السور الواردة عليها مبتدئين بالآية (٢٥٥) من سورة البقرة، ثم الآيات (٣٦ــ٣٨) من سورة النور ومنتهيين بالآيتين (١٨ــ١٩) من سورة التوبة .

---

١) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (المخطوط) ص ١٤١ .

٢) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٣٠ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤١،١٣٤٢،١٣٥٤،١٣٥٧،١٣٦٠.

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٦،١٣٤٨ـ ١٣٥٢،١٣٥٥ .

٥) أنظر الرسوم : ١٣٤٠،١٣٤٣ـ ١٣٤٥،١٣٤٧،١٣٥٣،١٣٥٦،١٣٦١ .

ترتيب الأعمدة بوضعها الحالي	النص القرآني عليها	السورة	الآية	ترتيب الأعمدة السليم حسب ترجيحنا
١	هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم	البقرة	٢٥٥	١
٢	والأبصار ليجزيهم الله احسن ما	النور	٣٧، ٣٨	١٣
٣	ويذكر فيها اسمه يسبح له	=	٣٦	٩
٤و٨	له ما في السموات وما في الارض من ذا	البقرة	٢٥٥	٢، ٣
٥و٦	الذي يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين	=	=	٤، ٥
٧	انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم	التوبة	١٨	١٦
٩	ولم يخش الا الله فعسى أولئك	=	=	١٨
١٠و١١	أن يكونوا من المهتدين اجعلتم	=	١٨، ١٩	١٩، ٢٠
١٢و١٣	سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام	=	=	٢١، ٢٢
١٤	أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون	البقرة	٢٥٥	٦
١٥	عملوا ويزيـ(دهم)	النور	٣٨	١٤
١٦	الصلاة وايتا الزكاة يخافون	=	٣٧	١٢
١٧	الآخر واقام الصلاة واتى الزكاة	التوبة	١٨	١٧
١٨	بشيء من علمه الا بما شاء وسع كرسيه	البقرة	٢٥٥	٧
١٩	يرزق من يشا بغير حساب	النور	٣٨	١٥
٢٦	(الـ)علي العظيم	البقرة	٢٥٥	٨
عمود يسار المنبر:	فيها بالغدو والآصال	النور	٣٦	١٠
= يمين المنبر:	ولا بيع عن ذكر الله واقام	=	٣٧	١١

والجدير بالذكر أن مديرية الاوقاف العامة التي قامت بالترميم الآخير للجامع، لم تلتزم بالدقة في نصب الأعمدة المذكورة في مصلاة، ولو أنها دققت النظر في الآيات المدونة على تيجانها لاهتدت بالتأكيد الى الترتيب السليم لها.

تروس

٣- تكرار بعض الآيات على عمودين متجاورين : ومثال ذلك نجد أن الآية ((له ما في السموات وما في الارض من ذا)) دونت على كل من العمودين رقم (٤) و (٨)[١] ، بينما الجزء الذي يأتي بعدها ((الذي يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين)) ورد على العمودين المرقمين (٥) و (٦)[٢] ، في حين نرى أن الآية ((أن يكونوا من المهتدين أجعلتم)) موجودة في العمودين المرقمين (١٠) و (١١)[٣] ، كما أن القسم الذي يأتي بعدها وهو ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام)) شغل كل من العمودين المرقمين (١٢) و (١٣)[٤] ويمكن ملاحظة ذلك في الجدول السابق .

وهذا التكرار يجعلنا نتلمس المبررات له ، ولما كان التكرار في الآيات القرآنية في موضع أو محل واحد من البناء نادر الشيوع ، لذا نرجح أن بعض هذه الأعمدة لم يكن المصلى موضعها الاصلي ، وانما كانت في قسم آخر من الجامع ولعله الأروقة التي كانت تتقدمه . أو المدرسة الملحقة بالجامع التي بناها نور الدين نفسه[٥] لدى بنائه الجامع المذكور .

٤- فقدان بعض الأعمدة : ففي الوقت الذي لاحظنا فيه تكرار أجزاء من آيات معينة على تيجان بعض الأعمدة استرعى انتباهنا في الوقت نفسه نقصان أجزاء أخرى تتصدر الآيات أو تتخلل عباراتها ، ويعد ذلك من الحالات الشاذة غير المقبولة في النصوص القرآنية ، مما يدلل على فقدان بعض الأعمدة . ومثال ذلك أن النص الخاص بسورة التوبة يبدأ على العمود رقم (٣) بعبارة ((ويذكر فيها اسمه يسبح له))[٦] ، ووجود حرف العطف هنا يدل على وجود عبارات قبلها ، كما لا يمكن ان يستقيم النص الا بتلك العبارة السابقة لها وهي ((في بيوت أذن الله أن ترفع)) والتي تتسع لتاج عمود واحد ،
٥ - نقل بعض الاعمدة الى جامع النبي جرجيس

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤٣ ، ١٣٤٧ والصور : ١٢٠ ، ١٢٤ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ والصور : ١٢١ ، ١٢٢ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ والصور : ١٢٦ ، ١٢٧ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٥١ ، ١٣٥٢ والصور : ١٢٨ ، ١٢٩ .

٥) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٣٨ ؛ جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٤٧ .

٦) أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

كما نلاحظ فقدان العبارة ((رجال لا تلهيهم تجارة)) من الآية المذكورة نفسها ، في حين نرى أن قسما من الآية السابقة لها ((فيها بالغدو والآصال)) وردت على العمود الواقع الى يسار المنبر [(١)] ، كما أن قسما من الآية اللاحقة بها ((ولا بيع عن ذكر الله واقام)) وردت على العمود الواقع الى يمين المنبر [(٢)] ، مما يرجح فقدان عمود كانت مدونة عليه . وينطبق نفس الشيء على الآية ((يوما تتقلب فيه القلوب)) من الآية نفسها ، اذ وردت العبارة السابقة لها ((الصلوة وايتا الزكوة يخافون)) على تاج العمود رقم (١٦) [(٣)] ، بينما العبارة اللاحقة بها (والابصار ليجزيهم الله أحسن ما) وردت على تاج العمود رقم (٢) [(٤)] ، مما يدل على فقدان عمود ثالث من الأعمدة الأصلية للجامع .

واذا تفحصنا الآية (٢٥٥) من سورة البقرة نجد أنها تبدأ على العمود رقم (١) بالنص (هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم) مما يؤكد فقدان العمود الذي كان قد دون عليه الجزء الأول منها وهو (الله لا اله الا) ، اضافة الى ذلك نلاحظ نقصان الجزء من الآية (السموات والارض ولا يؤوده حفظهما وهو ال) من الآية نفسها ، في حين كان الجزء السابق لذلك (بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه) مدون على تاج العمود رقم (٨) . كما أن بعضا من الجزء اللاحق به (علي العظيم) دون على تاج العمود رقم (٢٦) . والجزء الناقص المذكور من الآية يدل هو الآخر على فقدان تاج العمود الذي كان يشغل الجزء الاكبر منه (السموات والارض ولا يووده) من ناحية ، وان الباقي منه (حفظهما وهو ال)كان يكمل النص المدون على العمود رقم (٢٦) الآنف الذكر . وبهذا تمكننا بواسطة الأجزاء المفقودة من هذه الآية الكريمة من معرفة فقدان عمودين من أعمدة الجامع .

واذا أضفنا الى ذلك كون النصوص القرآنية تبدأ بالبسملة التي تتسع لعمود ، وكذلك انتهائها بعبارة (صدق الله العظيم) التي تتسع لعمود آخر أتضح لنا عند ذلك أن الأعمدة المفقودة من الجامع كانت سبعة أعمدة على أقل تقدير .

---

١) أنظر الرسم : ١٣٥٨ والصورة ١٤٣ .

٢) أنظر الرسم : ١٣٥٩ والصورة ١٤٢ .

٣) أنظر الرسم : ١٣٥٤ والصورة ١٣٢ .

٤) أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

٥ - احتمال كون بعض الاعمدة النصفية الاثرية تمثل في الاصل أعمدة كاملة ، ثم فقدت أجزائها الاخرى خلال العهود اللاحقة • وقد دللنا على ذلك عند دراسة كل منها مستندين في ذلك على طبيعة الزخارف والقياسات وأحيانا الكتابات التي تكتنف حطات التيجان • ومن أمثلة ذلك الاعمدة المرقمة (١) و(١٤) و(١٥) و (٢٦) والعمودان الواقعان الى يمين ويسار المنبر [١] •

٦- اختلاف تركيب بعض أجزاء التيجان وأعناق الأبدان لبعض الاعمدة : وقد اهتدينا الى ذلك بواسطة اختلاف القياسات وشكل العناصر الزخرفية وخروج بعضها عن قاعدة التناظر التمثيلي الذى امتازت به الزخارف الاسلامية بصورة عامة•

ويلاحظ ذلك في زخارف الحطة السفلى لتاج العمود رقم (٦) • فعلى الرغم من تناظر الزخرفة على جانبي المحور الزخرفي في الضلع الشرقي (رسم ٩٢٧) الا أن الغصن الذى يحف بالعنصر المحورى في وسط الزخرفة من الجانب الأيمن يكون على هيئة نصف قوس ثلاثي مفصص• كما أن ارتفاع الحطة في هذا الجانب يبلغ (٥ر١٠ سم)، بينما في الجانب الأيسر يكون الغصن الذى يحف بالعنصر المذكور على هيئة قوس دائرى وأن ارتفاع الحطة فيه يبلغ (١٠سم) • أما الضلع الغربي المقابل لنفس الحطة فيحدث فيه العكس تماما وهو أن الغصن الذى يتخذ هيئة نصف القوس الثلاثي المفصص يحف بالعنصر المحورى من الجانب الأيسر (رسم ٩٢٨) وأن الحطة يبلغ ارتفاعها فيه (٥ر١٠سم) ، في حين نرى أن الغصن الذى يشبه نصف القوس الدائرى يحف بالعنصر الآنف الذكر من جانبه الأيمن وان ارتفاع الحطة لهذا الجانب يبلغ (١٠سم) •

وحسب ترجيحنا أن الاختلاف المذكور في زخارف وقياسات كل جانب عن الجانب المقابل له في الضلعين الشرقي والغربي للحطة يعود الى الاختلاف في تركيب أجزائهما ، وجهل المرمم بالخصائص الفنية لزخارفهما •

ويمكننا تلافي ذلك الاختلاف بسهولة واعادة التناظر التمثيلي للزخرفة في جانبي كل ضلع واحداث التطابق في القياسات واعادتهما الى الوضع السليم بواسطة استبدال الجانب الأيسر أو الأيمن في كلا الضلعين احدهما بمحل الآخر [٢] •

---

١) أنظر الصور : ١١٧، ١٣٠، ١٣١، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٣ •

٢) أنظر الرسوم : ٩٣٣، ٩٣٤ •

ومن الأمثلة الأخرى التي لاحظناها على ارتباك أجزاء بعض الأعمدة نلاحظ في تاج العمود رقم (٧) حيث نجد عدم تجانس العناصر الزخرفية الممتدة على جانبي العنصر المحوري ، بالاضافة الى الاختلاف الحاصل بالقياسات في الضلع الشرقي للحطة السفلى (رسم ٩٣١) ، بينما يلاحظ نفس الاختلاف ، ولكن بصورة عكسية في الضلع الغربي لنفس الحطة (رسم ٩٣٢) .

ويمكننا اعادة التجانس للعناصر الزخرفية وتطابق القياسات في كل ضلع من الضلعين المذكورين بوضع احد جانبي كل ضلع محل نظيره في الضلع الآخر (١) . ونلمس نفس الشيء في زخارف الحطة السفلى لتاج العمود رقم (٨) (٢) ورقم (١٠) (٣) .

وارجح بنفس الوقت أن أجزاء التيجان في بعض الأعمدة كانت بالأصل تعود لتاجي عمودين مختلفين . وعلى سبيل المثال نلاحظ أن زخارف الجانب الأيمن للضلع الشرقي في الحطة العليا في تاج العمود رقم (١٨) (رسم ٩٧٦) تختلف في شكل بعض العناصر عن زخارف الجانب المقابل للضلع المذكور التي تماثل زخارف بقية الأضلاع (رسم ٩٧٢) ، مما يدل على أن الجانب الأيمن للضلع الشرقي المنوه عنه دخيل على تاج العمود هنا وأنه كان في الأصل يعود لتاج عمود آخر .

٧ـ تنفيذ النواحي الفنية في الأعمدة المشتملة على الزخارف والأشرطة الكتابية من قبل عدة فنانين ، سواء أكان ذلك من حيث رسم العناصر والحروف أم من حيث حفرها وابرازها .

فعلى الرغم من عودة جميع الأشرطة الكتابية والزخارف التي تتركز في التيجان وأعناق الأبدان في الأعمدة الى عصر واحد نتيجة الظواهر الفنية العامة التي تجمعها ، الا أنه يوجد بعض الاختلافات الفنية التي تدل على اختلاف الأيدي الفنية التي قامت بتنفيذها .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٣٥،٩٣٦ .

٢) أنظر الرسوم : ٩٣٩ـ ٩٤٢ .

٣) أنظر الرسوم : ٩٤٣،٩٤٤،٩٤٧،٩٤٨ .

ويتمثل ذلك بأجلى مظاهره في الأشرطة الكتابية ومهادها الزخرفي ، فبعض تلك الأشرطة تتميز الحروف فيها بصغر الحجم والرشاقة وقصر مدات المنتصبة منها ، بالاضافة الى رشاقة العناصر الزخرفية وزيادة تداخلها وتعدد مستوياتها في المهاد الزخرفي التي تقوم عليه الحروف الكتابية . ويلاحظ ذلك بكل وضوح في أشرطة تيجان الأعمدة المرقمة : (١) و(٦)و(٨)و(١١)و(١٨) و(٢٦) ، وكذلك العمود الواقع الى يمين المنبر[(١)] ، مما يوحي بأن تلك الأشرطة نفذت من قبل فنان واحد . ونرى في أشرطة أخرى نفس المميزات في الحروف تقريبا ، ولكن المهاد الزخرفي تميز بقلة مستوياته وتباعد عناصره وزيادة سمكها ، اذا ما قيست مما وجدناه عليها في أشرطة الأعمدة السابقة ، ويشاهد ذلك في أشرطة تيجان الأعمدة المرقمة (٥)و(٧)و(١٠)و(١٦)[(٢)] .

كما تتميز أشرطة كتابية أخرى بكبر حجم الحروف وطول مدات المنتصبة منها . بالاضافة الى رشاقة العناصر وقلة مستوياتها في المهاد الزخرفي . ومن أمثلة ذلك أشرطة الأعمدة المرقمة (٢)و(٩)و (١٣)و(١٧)و(١٩) [(٣)] . وفي بعض الأحيان نجد أن الحروف تتميز بزيادة تخنها وكبر حجمها وقصر مدات القائمة منها بصورة عامة ،مع زيادة تداخل عناصر المهاد الزخرفي وتعدد مستوياته . ونرى ذلك في أشرطة تيجان الأعمدة المرقمة (٣)و(١٢) [(٤)] .

فالناظر الى جميع الأشرطة المذكورة بعد تصنيفها يتبادر الى ذهنه أن كل صنف نفذ من قبل فنان معين .

ويتعدى ذلك التفاوت الأشرطة الكتابية الى بقية زخارف التيجان وأعناق الأبدان ، ولا سيما زخارف الكوشات من حيث حجم العناصر ورشاقتها وتعددها .ونتلمس ذلك التفاوت بوضوح بين كوشات الأعمدة المرقمة (٢)و(٣)و(٨)و(١٢) [(٥)] ، علما بأن التفاوت في النواحي الفنية لا يدل في جميع الأحيان الى تعدد الأيدي الفنية ،وأنما الى زيادة التنوع في شكل العناصر وطبيعة الزخرفة بشرط أن تكون ذات مميزات وظواهر

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٧ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٦ ، ١٣٦١ ، ١٣٥٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٤ .

٣) أنظر الرسوم : ١٣٤١ ، ١٣٤٨ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٧ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٢ ، ١٣٥١ .

٥) أنظر الرسوم : ١٠٠٩ ، ١٠١١ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٣١ .

فنية عامة ترجعها الى عصر واحد .

ومما يساعدنا على ترجيحنا القائل بتعدد الأيدي التي قامت بتنفيذ تلك النواحي الفنية في الأعمدة التي في متناول أيدينا هو كثرة زخارفها وكتاباتها التي تكتنف تيجانها وأعناق ابدانها اذ يبلغ ما يربو على (٧٦٣) موضوعا زخرفيا وشريطا كتابيا ،بالاضافة الى سرعة انجاز هذا الجامع الضخم بكل ما فيه من عناصر معمارية وفنية في مدة لا تناهز الثلاث سنوات (٥٦٦هـ - ٥٦٨هـ) (١) .

وربما كان الصانع عثمان البغدادي الذي قام بصناعة محراب الجامع الاموي بالموصل الى مصلى الجامع النوري (٢) الحالي أحد أولئك الصناع الذين قاموا بتنفيذ زخارف وكتابات تيجان وأعناق الأعمدة هنا ،وذلك للتشابه الكبير في زخارف وكتابات المحراب المذكور (٣) ،وهذه الأعمدة (٤) ،من حيث أسلوب التنفيذ وشكل العناصر والظواهر الزخرفية ، بالاضافة الى شكل الحروف وقطاعاتها بصورة عامة .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٨٣ ،٢٨٤ .

٢) المرجع نفسه ،ص ٣٨ .

٣) أنظر الرسوم : ١١٦٦ ،١١٦٧ ،١٤٠٣ .

٤) أنظر الرسوم : ٩١٥ - ١٠٥٣ ،١٣٤٠ - ١٣٦١ .

٢ـ أعمدة جامع النبي جرجيس

لم تقتصر الأعمدة ذات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة على الجامع النوري ، بل وجدت أربعة منها في الجناح الشمالي الشرقي لمصلى جامع النبي جرجيس الذي خصص لصلاة الحنفية (١) .

ولأعمدة الجناح المذكور صفات مشتركة تتمثل في التيجان المكعبة المزخرفة ، والأبدان الضخمة الثمانية الخالية من القواعد والمشتملة على مقرنصات ركنية مزخرفة تحصر فيما بينها أقواسا صماء (٢) .

وهذه الصفات هي نفس الصفات التي لاحظناها متمثلة في أعمدة الجامع النوري الآنف الذكر (٣) ، ما عدا فقدان الحطتين الوسطى والعليا من التيجان وفقدان الأجزاء السفلى من المقرنصات الركنية في عنق الأبدان . وحتى هذه الأجزاء المفقودة لاحظنا فقدانها من بعض تيجان أعمدة الجامع النوري .

والأعمدة هنا متساوية القياسات ومتجانسة الزخارف حيث يبلغ طول العمود منها (٥ر١م) ، وعرض كل وجه من أوجه البدن الثمانية (٤٢سم) وارتفاع الجزء الباقي من كل مقرنص (٢٢سم) ، بينما يبلغ طول كل ضلع من أضلاع الحطة السفلى الباقية في التاج (١٠٢سم) وارتفاعه (١٠سم) .

وبخصوص الزخارف فقد وجدنا أنها تتكون في جميع الحطات الباقية لتيجان الأعمدة من مستويين بواسطة عنصر محوري ثم تتناظر العناصر الزخرفية على جانبيه من كافة الوجوه .

فالمستوى السفلي يتكون من غصن يخرج من أسفل العنصر المحوري ثم ينحني بحركة أفعوانية نحو الأعلى والأسفل ولدى ملامسته الحافات العليا والسفلى لضلع الحطة تخرج منه فروع ترتد نحو الخلف وتنتهي برؤوس كروية مكونة ما يشبه المناطق الدائرية ، بينما المستوى العلوي للزخرفة يتكون بدوره من غصن يبدأ من وسط العنصر المذكور ثم يمتد نحو الجانبين بحركة أفعوانية ، وهو كسابقه تتفرع منه فروع عند ملامسته الحافات

---

١) أنظر الرسم : ٣١ (١ـ٤) .

٢) أنظر الرسم : ١٧٠ والصور : ١٤٤ـ ١٤٧ .

٣) أنظر الرسم : ١٦٩ والصور : ١١٧ـ ١٤٣ .

العليا والسفلى للضلع،ولكن الغصن هنا يختلف عن سابقه بتضخمه قهيل خروج كل فرع منـه لتشغل تلك التضخمات المناطق شبه الدائرية التي كونها الغصن الأول في المستوى السفلى، وبعدها تستدق الفروع وترتد نحو الداخل والخلف ثم تنحني بصورة دائرية لتربط مناطـق تفرع ذلك الغصن (١) .

ولا توجد أية فروق بين زخارف تلك الحطات في التيجان باستثناء شكل العنصر المحورى حيث يكون على هيئتين : فالهيئة الأولى ذات شكل مفصص مجوف من الداخل يتكون مـن التقاء ثلاثة أنصاف دوائر أو أقواس ويتميز بقاعدة كمثرية ذات قيمان مجوفة . ونجد مثـل هذا العنصر في محـاور زخارف أضلاع حطة التاج في العمود رقم (١) و(٢) والضلعـين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٦٦) .

أما الهيئة الثانية للعنصر المحورى التي نراها في زخارف أضلاع الحطة في تـــــاج العمود رقم (٣) ، وكذلك في زخارف الضلعين الشمالي والجنوبي للعمود رقم (٤) فتتخـذ شكلا نجميا بصورة عامة ، اذ تتكون من قاعدة كمثرية ذات قيمان مجوفة يعلوها نصل نجمي (رسم ٩٦٤) .

وبالنسبة لزخارف المقرنصات الركنية في اعـناق الأبدان فأنها تتشابه فيما بينهـــا ليس في العمود الواحد فقط وانما في جميع الأعمدة (٢) . وهي تتكون من غصنين يبـدآن من الجانبـين السفليين للمقرنص ثم ينحنيان نحو الداخل والأعلى حتى يلتقيا بالمحـور ليحملا عنصرا محوريا له قاعدة كمثرية ذات قيمان مجوفة يعلوهـما رأس نجمي مجوف ويخرج من جانبي العنصر نصلان أو غـصنان يستدقان تدريجـيا وينحنيان نحو الأسفل ليشـكلا ما يشبه القلب ، كما يخرج من أسفل المقرنـص من كل جانب غـصن يلتوى نحو الخـــارج والأعلى لينتهي قرب قمة المقرنـص برأس كروى .

ولم تنتـه الزخرفة عند هذا الحد بل يخرج غـصنان من محور الزخرفة السفلى نحــو الأعلى ، وبعدها يتفرع كل غصـن الى فرعـين أحدهما أقرب شبها بالورقة الجناحية امتـد نحو الخارج . أما الآخر فقد اتجـه منحنيا نحو الأعلى والداخل ، ثم التقى مع الفـــــرع المماثل للغصـن المقابل في أعلى المقرنص ، بحيث كون الفرعان منطقة لوزية حفـــت

---

١) أنظر الرسوم : ٩٦٤ـ ٩٦٦ .

٢) أنظر الرسم : ٩٦٨ والصور : ١٤٤ـ ١٤٧ .

بالعنصر المحورى السابق الذكر .

والزخرفة هنا كما رأيناها في أعمدة الجامع النورى لم تقتصر على حطات التيجان ومقرنصات الأعناق بل تعدتها الى كوشات المقرنصات والاقواس المحصورة بينها .

وزخارف الكوشات المذكورة شبيهة تماما بزخارف العمود المرقم (٤) في الجامع النورى (رسم ١٠١٦) حيث تتكون من نصل لوزى يتمركز في الزاوية السفلى للكوشة ثم ينبثق من أعلاه غصنان يتجه أحدهما نحو الأعلى ويلتوى نحو الامام ويرتد نحو الخلف على هيئة منطقة دائرية ،بينما الغصن الآخر يمتد نحو الامام والأعلى وبعدها يتفرع الى فرعين : الأول يرتد نحو الخلف وينتهي بورقة ثنائية تشغل المنطقة الدائرية التي كونها الغصن الأول في حين يتجه الفرع الثاني الى الامام وينتهي بنصلين يستقر أحدهما في زاوية الكوشة والآخر يتدلى نحو الأسفل .

وأعمدة جامع النبي جرجيس المذكورة لا تحمل تاريخا مدونا ،ولهذا أرجعها الديوه جي الى عهد الترميم الذى قام به الوالي العثماني الحاج حسين باشا الجليلي سنة (١١٤٧ هـ) لمصلى الحنفية بالجامع ،ونفى كون عودتها في الأصل الى الأعمدة المماثلة التي درسناها في مصلى الجامع النورى واكد أنها تقليد لتلك الأعمدة . وذهب يدعم رأيه بقوله ((ان عمارة مصلى الحنفية - في جامع النبي جرجيس المشتمل على الأعمدة - كانت بعد عمارة الجامع النورى بما يزيد عن القرنين ، كما أن الأساطين (الأعمدة) التي في هذا المصلى اكثر فخامة من التي في مصلى الجامع النورى. والزخارف التي في تيجان هذه الأساطين أقل دقة من التي في مصلى الجامع النورى، فمما لا شك فيه أنهم عندما عمروا هذا المصلى اقتبسوا من الجامع النورى هذا النوع من الأساطين وما فيها من زخارف ولكنهم لم يحسنوا تقليدها فكانت دونها في الصنعة والاتقان)) (١)

ونحن نخالف الأستاذ الديوه جي في ذلك بل على نقيض من رأيه وسيتضح ذلك من خلال تحليلنا لآرائه .

---

١) الديوه جي : جامع النبي جرجيس في الموصل ، مجلة سومر، م ١٧ ،لسنة ١٩٦١م ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ؛ جوامع الموصل في مختلف العصور، ص ١١٤، ١١٥ .

فأما اعتباره أن عمارة مصلى الحنفية بجامع النبي جرجيس كانت بعد عمارة الجامع النوري بما يناهز القرنين فهو خلاف الواقع بدليل أن الفرق الزمني بين عمارة الاجنحة المعمارية التي تضم الأعمدة في كلا الجامعين تزيد عن الخمسة قرون ونصف القرن، حيث أن عمارة الجامع النوري تمت في الفترة (٥٦٦ ـ ٥٦٨ هـ) [١] بينما عمارة مصلى الحنفية في جامع النبي جرجيس تمت سنة (١١٤٧ هـ) كما أوردنا، اللهم الا اذا كان يقصد الديوه جي بعمارة الجامع النوري ترميمه على يد حسن الطويل في الفترة (٨٧١ـ٨٨٢هـ) [٢].

وأما اعتباره الأعمدة في جامع النبي جرجيس اكثر فخامة من أعمدة الجامع النوري غير مقبول بدليل أن قياسات أجزاء الأعمدة الباقية في كلا الجامعين مطابقة لبعضها تماما وقد تطرقنا الى تلك القياسات كل في حينها، ولا يوجد فيها سوى اختلاف جوهري واحد يتعلق بأطوال الأعمدة حيث يبلغ معدل طول أعمدة الجامع النوري (٣ر٩م) في حين بلغ معدل طول أعمدة جامع النبي جرجيس (١ر٥م). ومما لا شك فيه أن الفرق المذكور بين أطوال الأعمدة في كلا الجانبين يدل على نقصان بعض القطع المكونة لأبدان الأعمدة في جامع النبي جرجيس، كما أنه بنفس الوقت لا يدلل على فوارق زمنية بين هذه الأعمدة. والجدول الآتي يبين ما أوردناه.

العمارة	طول العمود	عرض كل وجه من أوجه البدن المثمن	ارتفاع الجزء العلوي من المقرنص الركني في عنق البدن	طول كل ضلع من اضلاع الحطة السفلى لتاج العمود	ارتفاع الضلع المذكور
الجامع النوري	٣ر٩م	٤٢سم	٢٢سم	١٠٢	١٠سم
جامع النبي جرجيس	١ر٥	=	=	=	٩ر٥، ١٠، ١٠ر٥

---

١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٨٤.

٢) المرجع نفسه، ص ٢٨٥.

وبخصوص اعتبار ما أورده الديوه جي من كون زخارف أعمدة جامع النبي جرجيس أقل دقة مما هي عليه في أعمدة الجامع النوري فهو الآخر غير واقعي من الوجهة الفنية، ولدى ملاحظة الزخارف الموجودة في الأعمدة في كلا الجامعين يتبين ذلك بصورة جلية .

فالزخارف الموجودة على الحطات الباقية في تيجان أعمدة جامع النبي جرجيس نجدها في تاج العمود رقم (١) ورقم (٢) وفي الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٦٦) تماثل زخارف الحطة نفسها في تيجان أعمدة الجامع النوري المرقمة (٤) من الجهتين الشرقية والغربية (رسم ٩٢٣) ، ورقم (٦) و (٧) و (٨) من الجهات الجنوبية ، ورقم (١٨) من الجهة الشمالية (رسم ٩٥٧) ، ورقم (٢٥) من الجهة الغربية (رسم ٩٦١) [1] .

بينما زخارف الحطة نفسها في تاج العمود رقم (٣) وكذلك زخارف الضلعين الشمالي والجنوبي للعمود رقم (٤) (رسم ٩٦٤) فتشبه تماما زخارف نفس الحطة في تيجان أعمدة الجامع النوري المرقمة (٤) أيضا في الجهتين الشمالية والجنوبية (رسم ٩٢٢) ، والعمود رقم (٥) من الجهة الغربية (رسم ٩٢٤) ، والعمود رقم (٦) من الجهة الغربية (رسم ٩٢٨) ، والعمود رقم (٩) من الجهة الشرقية (رسم ٩٤٥) ، والعمود رقم (١٧) من الجهتين الشمالية والجنوبية [2] .

وبالنسبة لزخارف الجزء العلوي الباقي من المقرنصات الركنية في أعناق أعمدة جامع النبي جرجيس (رسم ٩٦٨) فتشبه تماما زخارف نفس الأجزاء في المقرنصات الركنية في اعناق أبدان بعض أعمدة الجامع النوري . ومثال ذلك مقرنصات العمودين المرقمين (٤) و (٥) [3] والمقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ، والمقرنص الشمالي الشرقي في العمود رقم (٩) ومقرنصات العمود رقم (١٩) [4] والمقرنصين الجنوبي الغربي والشمالي الغربي للعمود رقم (٢٣) (رسم ١٠٠٠) ، والمقرنص الشمالي الشرقي للعمود رقم (٢٤) (رسم ١٠٠٣) .

---

١) أنظر الرسوم : ٩٢٦ ، ٩٣٠ ، ٩٣٨ .

٢) أنظر الرسوم : ٩٠٤ ، ٩٥٥ .

٣) أنظر الرسوم : ٩٨٢ ، ٩٨٣ .

٤) أنظر الرسوم : ٩٩٨ ، ٩٩٩ .

أما زخارف كوشات المقرنصات الركنية والاقواس المحصورة بينها في أعناق أبدان أعمدة جامع النبي جرجيس فتماثل تماما نفس زخارف الكوشات في عنق العمود رقم (٤) من أعمدة الجامع النورى (١) .

وبهذا يتضح لدينا أن الزخارف في أعمدة جامع النبي جرجيس تطابق تماما من حيث أسلوب التنفيذ ، والمستويات ، والموضوع الزخرفي ، وشكل العناصر وقطاعاتها مثيلاتها التي أوردناها في أعمدة الجامع النورى حتى ليخيل للناظر اليها أنها لم تنفذ في عهد واحد وانما من قبل صانع واحد .

ولو فرضنا جدلا أن أعمدة جامع النبي جرجيس هي تقليد لأعمدة الجامع النورى لكان المفروض في هذه الحالة أن تقلد الأعمدة بصورة كاملة بجميع اجزائها ، بعكس ما وجدناه من نقصان بعض تلك الأجزاء ، كالحطات الوسطى والعليا من التيجان ، والأجزاء السفلى من المقرنصات . أضف الى ذلك أن النواحي الفنية ، ولا سيما الزخارف في القرن الثاني عشر الهجرى (تاريخ أعمدة جامع النبي جرجيس حسب اعتقاد الديوه جي) أصبحت دون المستوى الذى كانت عليه في القرن السادس الهجرى ، وبخاصة الزخارف التي لاحظناها في أعمدة الجامع النورى ، وأن الصانع مهما حاول بملكته الفنية أن يقلد زخارف تلك الأعمدة فلا يمكن أن يخرجها بهذا التماثل الرائع الذى وجدناه .

وتوجد ناحية أخرى وهو أن الحالة الاثرية لأعمدة الجامع النورى تماثل نفس الحالة المتمثلة في أعمدة جامع النبي جرجيس ، اذ المفروض أن تكون حالة أعمدة الجامع الأول دون حالة أعمدة الجامع الثاني اذا أفترضنا أنها تعود الى زمن متقدم ، بينما نجد العكس في بعض الأحيان ، وهو تلف بعض زخارف جامع النبي جرجيس ويشاهد ذلك في كل موضوع في الجهة الغربية لحطة التاج رقم (١) (صورة ١٤٤) .

وبعد كل هذا فقد وجدنا أن المادة المعمارية التي نحتت منها أجزاء الأعمدة في الجامعين متشابهة وهي الرخام الأزرق . من حيث المادة و حالتها الاثرية

ونتيجة لكل ما تقدم نرجح أن أعمدة جامع النبي جرجيس كانت في الأصل ضمن أعمدة الجامع النورى وتعود الى نفس الزمن ، وهو فترة بناء الجامع النورى (٥٦٦ ــ ٥٦٨ هـ) ،

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٠، ١٦٦، ١٧٠ .

وأنها نقلت اليه خلال ترميم سنة (١١٤٧ هـ) .

ومما يعزز ذلك أن الجامع النوري بعد القرن الحادي عشر للهجرة كان قد تحول الى انقاض، وانقطعت الصلاة فيه وأصبح فناؤه الخارجي مرمى للأوساخ ، مما حدى بوالي المدينة الحاج حسين باشا الجليلي أن يرممه سنة (١١٥١ هـ) ، أي بعد فترة الترميم التي قام بها الوالي المذكور لمصلى الحنفية المشتمل على الأعمدة المنقولة في جامع النبي جرجيس بأربع سنوات ، وكان ذلك بطبيعة الحال عاملا من العوامل التي شجعت على نقل بعض أجزاء الأعمدة من الجامع النوري الى جامع النبي جرجيس .

١٧٢٨

٣ـ عمودا كنيسة مارأشعيا ومرقد الشيخ فتحي

يوجد عندنا عمودان احدهما يقع في كنيسة مارأشعيا والآخر في مرقد الشيخ فتحي • وهما يتطابقان في بعض الخصائص المعمارية ولا سيما التخطيط الأعمدة السابقة التي درسناها في الجامع النوري ، وجامع النبي جرجيس ، على الرغم من وجود بعض الاختلافات الفنية ،مما جعلني أضع العمودين المذكورين في هذا المحل من الدراسة •

أ • عمود كنيسة مارأشعيا :

يقع هذا العمود في الحائط الجنوبي لغرفة بيت الشهداء في هيكل ماريوحنان بالكنيسة المذكورة •

والجدير بالذكر أنه لم يكن معروفا من قبل وقد اكتشفته خلال دراستي الميدانية عندما نقبت في الحائط الآنف الذكر وازلت الطلاء الجصي الذي كان يغطيه •

والعمود مشكل من احدى عشرة قطعة من الرخام الأخضر المحبب المائل الى الاحمرار، وهو يتكون من بدن ثماني الأضلاع نحت من عدة قطع رخامية مضلعة ركب بعضها فوق البعض الآخر بصورة متوازية مما اعطاها انسجاما تاما (١) •

ويمتاز عنق البدن بوجود مقرنص كبير في كل ركن من الاركان : الشمالية الشرقية، والشمالية الغربية ،والجنوبية الشرقية،والجنوبية الغربية يشبه القوس المدبب المطول يبدأ من الأسفل بصورة مستقيمة،ثم سرعان ما يتقعر منحنيا نحو الأعلى والخارج كلما اقترب من رأسه ، ثم تعلوه وسادة مكعبة بوضعية أفقية •

ولهذه المقرنصات ووسائدها فائدة معمارية ، بالاضافة الى الغاية الفنية،وهي تحويل المقطع المثمن للبدن من الأعلى الى مقطع مربع يساعد على وضع التاج المكعب عليه •

ويخلو العمود من القاعدة،أما تاجه فيتخذ هيئة مكعبة ذات مسقط مربع •

ويبلغ طول العمود (٨ ر١م) ،منها (٦ ر١م) للبدن والباقي للتاج ،أما عرض كل ضلع من الاضلاع المثمنة للبدن فيبلغ (١٨ر٠م) بينما ارتفاع التاج (٢ر٠م) في حين يبلغ طوله (٥٤ر٠م) وبهذا يكون التاج بوضعية أفقية (رسم ١٧١) •

---

١) أنظر الرسوم : ١٧١،١٧٢ والصورة ١١٦ •

وتخطيط العمود وتكوينه الحالي يشبه الى حد كبير تخطيط أعمدة مصلى الجامع النوري [١] ، وأعمدة مصلى الحنفية في جامع النبي جرجيس [٢] ، على الرغم من صغر حجمه وخلوه من الزخارف التي وجدناها في تيجان واعناق أبدان الأبدان في الجامعين المذكورين ، مما يجعلني أرجح بان هذا العمود متأخر من حيث تخطيطه بتلك الأعمدة، وأن كان الصانع لم يوفق كل التوفيق في تقليدها .

والعمود لا يوجد فيه ما يدل على تاريخه، كما لا يمكن نسبته الى العهد الأتابكي لانه دون المستوى المعماري والفني الذي وجدناه في الأعمدة الأتابكية التي درسناها في الجامعين الآنفي الذكر ، كما أنه في نفس الوقت لا يمكن نسبته الى فترة زمنية بعيدة عنها ، وذلك لوجود بعض التشابه بينها وبينه كما أوردنا من جهة ، ولخلو المدينة من الأعمدة المماثلة له في الفترات المتأخرة من جهة أخرى . ونظرا لوقوع العمود في نفس مستوى الأرضية الذي يقوم عليها كل من مدخلي بيت الشهداء والمدخل الجنوبي لهيكل ماريوحنان في الكنيسة ذاتها [٣] ، لذا نرجح أنه يعود الى نفس الدور المعماري الذي ينسب اليه المدخلان المذكوران وهو الفترة الايلخانية الأولى .

ب . العمود رقم (٦) في مصلى مرقد الشيخ فتحي

يقع العمود في الركن الشمالي الشرقي للمساحة التي تشغلها القبة من المصلى [٤] . ويتألف من قطعة واحدة من الرخام المحبب الأسمر (الحلان) .

ومما تجدر الاشارة اليه ان العمود كان منطمرا في حائط المبنى ، لذا قمت بالتنقيب عنه ، وإزالة المواد التي حجبته ، حتى بانت جميع معالمه مما ساعدني على تخطيطه ودراسته . وللعمود بدن مثمن الأضلاع يبلغ طوله (١٫٦م) ، وعرض كل ضلع من أضلاعه (٢٠سم) ، في حين يبلغ الطول الكلي للعمود (٢م) .

أما التاج فعلى هيئة مكعبة صماء بوضعية أفقية ارتفاعه (١٦سم) وطول ضلعه (٣٦سم)،

---

١) أنظر الرسم : ١٦٩ والصور : ١١٧ــ ١٤٢ .

٢) أنظر الرسم : ١٧٠ والصور : ١٤٤ ــ ١٤٧ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٣، ٧٥ ، ٧٨ .

٤) أنظر الرسم : ٣٥، رقم (٦) .

بينما القاعدة على نفس الغرار، ولكنها تختلف من حيث الارتفاع الذي يبلغ (٢٤ سم) (١).

ولكي يوفق المعمار بين تاج وقاعدة المكعبين من جهة، وبدنه المثمن من جهة أخرى أستحدث في الزوايا الكائنة في نهايتيه مثلثات ثم شغلها بمقرنصات صغيرة شبيهة بنظائرها التي لاحظناها من قبل في عمودي مزار أم التسعة (٢) ، وجامع الامام محسن (٣) .

ويتميز هذا العمود عن بقية اعمدة مرقد الشيخ فتحي نفسه بعدم اتقان صنعه وبساطة شكله وتحوله الى كتلة صماء، وأعزو ذلك الى أن العمود صنع في فترة متأخرة وبعيدة عن الأعمدة المنوه عنها . واذا أخذنا بنظر الاعتبار ما أورده الديوه جي من أن قبة المصلى الحالية - الذي يكون عمودنا احدى الدعائم التي ترتكز عليها - تعد من نوع القباب التي سادت الموصل في القرن الحادي عشر الهجري (٤) ، نرجح عندها أن العمود يعود الى تلك الفترة وأنه استحدث بعد فقدان أحد الأعمدة القديمة في المصلى .

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٢ ، ١٦٣ والصورة ١٠٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .

٣) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢ .

٤) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ١٩٠ .

الفصل الخامس

الأفاريز الزخرفية والأشرطة الكتابية الاتابكية والايلخانية

الفصـــل الخامـــس

الافاريــز الزخرفيــة والاشـــرطة الكتابيـــة

تمكـنا من حصر عديد من الافاريــز الزخرفية والاشرطة الكتابية بعضها ما يزال ثابتـا في موقعـه الاصلي من العمائر التي تضمـه، والبعض الاخر انتزع من محله • ونظرا لوجود الترابط بين تلك الافاريز والاشرطة من ناحية ،وتنوع العناصر الفنية التي تشغلها من ناحية أخرى ،لذا ارتأينا تقسيمها الى ثلاثة أقسام هي :

أولا / الافاريز الزخرفية المتوجـة بالاشرطة الكتابية •

ثانيا / الافاريز الزخرفية الخالية من الكتابات •

ثالثا / الاشرطة الكتابية •

أولا /الافاريز الزخرفية المتوجة بالاشرطة الكتابيـــة

١ـ أفريــز جامــع الامام محســن

يتكون هذا الافريز من ثلاث قطع شبه مستطيلة من الرخام الازرق تبطن بعض أقسام الجدران الداخلية للغرفة الاثرية الواقعة تحت مصلى الجامع المذكور (١) .

وتتمثل في هذه القطع مميزات فنية مشتركة ، نظرا لعودتها الى أفريز واحد في بداية الامر، اذ طعمت جميعها بجامات مضلعة ذات عشرة أضلاع في الاصل بعضها ، كامـــل وبعضها نصفي والبعض الاخر فقد قسـما من أجزائه أو معظمها (٢) .

وقد زخرفت جميع الجامات بزخارف هندسية على طريقة (خـيط ضرب) (٣) معتمدة على امتداد وتداخل وتقاطع الخطوط المستقيمة والمنكسرة، مما أدى الى تكوين أشكال متعددة ومتنوعـة من الوحدات الهندسية كالاطباق النجمية والمخاميس وبيوت الغراب والنرجسات والناسـومات والاســقاط واغطيتها (٤) .

---

١) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (١ــ٣) •

٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ــ ١١٧٠ والصور : ١٤٩ــ ١٥١ •

٣) سبق ان نوهنا الى هذه الطريقة لدى دراستنا الزخارف الهندسية للافاريز في الفصـل الخامس من الباب الاول في الصفحة ٣٦٥•

٤) أنظر الرسوم : ١١٧٣، ١١٧٥، ١١٧٩، ١١٨١ــ ١١٩٦ •

واحيطت تلك الجامات بأطر عريضة مشتركة فيما بينها حصرت بينها مناطق شبه مستطيلة ذات نهايات نجمية طعمت بزخارف من الأرابسك الذى يعتمد في تكوينه على تفرع الأغصان المحورة واندماجها عدة مرات مكونة مناطق بيضوية (١) .

وطريقة التطعيم في القطع الثلاث متماثلة بلغت غاية الاتقان ، اذ نجد أن الوحدات الرخامية البيضاء ، سواء أكانت هندسية أم نباتية أم كتابية قد طعمت بطريقة عجيبة الى درجة لم يتمكن الشخص المتلمس لها أن يفرقها عن الأرضية لولا تباين لون الرخام نفسه ، وذلك لانعدام الفواصل بين الوحدات من جهة ، وتطعيمها بمستوى الأرضية المطعمة عليها من جهة أخرى • ومع ذلك فيوجد بعض الفروق بين قطع الافريز الثلاث ، منها ما كانت فروقا فنية بسيطة تتضمن اختلاف بعض أشكال الوحدات الهندسية التي تشغل المناطق ومنها ما كانت فروقا جوهرية نتجت عن فقدان بعض الأقسام العليا للقطع نفسها •

وسنحاول دراسة كل قطعة من قطع الافريز على حدة مع عدم التطرق الى الخصائص الفنية المشتركة بينها خشية التكرار •

فالقطعة الأولى : تقع في بداية الحائط الشرقي قريبا من الركن الجنوبي الشرقي للغرفة (٢) وتتألف زخارفها من صفين من الجامات المضلعة (٣) • العلوى منهما فيه جامة نصفية تشغلها زخارف هندسية تكونت من تداخل وتقاطع أنصاف مضلعات بأوضاع مختلفة وفق أساس هندسي دقيق (٤) ، اذ يوجد في داخلها نصف مضلع كبير لا توازى أضلاعه حافات الجامة وانما تواجه زواياها ، كما اكتنف نصف المضلع السابق نصف مضلع آخر أصغر منه • كما توجد أنصاف مضلعات جانبية رتبت بطريقة متجاورة ومتتابعة بحيث ارتكز كل منها على ضلع من أضلاع الجامة ، بعد أن أحاطه نصف مضلع آخر اكبر منه • ونتيجة لتقاطع أنصاف المضلعات الآنفة الذكر وتداخلها تكونت أشكال هندسية صغيرة مختلفة الهيئات والأشكال أهمها : نصف نجمة مركزية ومخاميس وناسومات وسقاط ومثلثات طعمت جميعها على ارضية القطعة الزرقاء (٥) ، والى اليمين من الجامة

---

١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ــ ١١٧٠ والصور : ١٤٩ ــ ١٥١ •

٢) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (١) •

٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ •

٤) أنظر الرسوم : ١١٧١ ، ١١٧٢ •

٥) أنظر الرسوم : ١١٧١ ، ١١٨١ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٩١ •

المذكورة توجد بقايا جامة ثانية نصفية تماثلها من حيث الزخرفة والوحدات الهندسية وطريقة التطعيم (١) .

أما الصف السفلي من الجامات فهو الآخر يشتمل على جامتين ، اليمنى منهما(٢) تتكون زخارفها من طبق نجمي في الوسط ذ و عشرة رؤوس تمتد الخطوط المكونة لأضلاع كنداته الخارجية على استقامتها حتى تنتهي بزوايا الجامة برؤوس نجمية ، بعد أن كونت قبل ذلك (بيوت غراب) في الفجوات التي تتخلل اطراف الكندات الخارجية . كما تمتد من زوايا الجامة (لوزات) نحو الداخل حتى تتقاطع مع الرؤوس النجمية السابقة التي تماثلها في الهيئة بحيث تكون من ذلك التقاطع (اسقاط) ذات أغطية من الأعلى والأسفل و (مخاميس) جانبية .

والجدير بالذكر أن الفنان استفاد من أرضية القطعة الرخامية ذات اللون الأزرق لجعلها محيطات لأجزاء الطبق النجمي والرؤوس النجمية التي تحف به وكذلك اللوزة التي خرجت من زوايا الجامة ، ثم قام بعد ذلك بتطعيم اجزاء الطبق وهي الترس (البؤرة) واللوز والكندات ، بالاضافة الى تطعيم بيوت غراب والاسقاط واغطيتها والمخاميس بواسطة الرخام الابيض .

ومن النواحي الفنية الأخرى التي نلاحظها في زخارف الجامة هي وجود اشكال هندسية مختلفة داخل الترس والكندات والمخاميس تكونت نتيجة تطعيمها . فالترس مثلا تخللته نرجسات مطعمة تدور حول مخموس مركزي ويفصل بينها اسقاط (رسم ١١٩٢) ، أما الكندات فقد طعم كل منها بلوزات ذات أغطية (رسم ١١٩٩) . بينما المخاميس طعمت بمضلعات مركزية ومثلثات صغيرة ، مما أدى الى تكوين نجيمات داخل تلك المخاميس (رسم ١١٨٢) .

ويظهر أن القطعة كانت تتضمن صفا آخر من الجامات في قسمها السفلي على أقل تقدير بدليل وجود بقايا لأطار جامة الى الأسفل من المنطقة المزخرفة بزخارف الأرابسك الفاصلة بين الجامتين السفليتين (٣) .

---

١) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ .

٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

ويعلو الزخارف الهندسية الآنفة الذكر في القطعة بقايا شريط كتابي بخط الثلث المطعم بالرخام الأبيض على طريقة ابن البواب نصه (العدل والانصاف ملك) (١) .

ومضمون النص يمثل عبارة دعائية على غرار العبارات المماثلة التي وردت في مقدمة النصوص الانشائية كما هو الحال في النص الوارد على مدخل مزار الامام عبد الرحمن (العز والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال) (٢) .

وعلى هذا الأساس فمن المرجح أن النص كان يمثل بالأصل الأقسام الأولى من الشريط الكتابي ، وان كنا لا نستبعد نقصان بعض كلماته الأولى وذلك لوجود كسر في الجهة اليمنى من القطعة ذهب ببعض زخارفها حيث يدل على ذلك النقصان ، ولكننا بنفس الوقت نستبعد أن يكون النقصان كبيرا لأن الأدعية التي تتقدم النصوص الأثرية لا تكون طويلة .

وفي خط النص ميزات فنية أهمها : الترويس في رؤوس بعض الحروف كما في حروف الالف الاولية واللام الاولية والمنفصلة ، وكذلك وجود التشعير في نهاية حرف الالف الأولية ، بالاضافة الى وجود ظاهرة التزيين الخطي بالوردة الخطية والهيئة الهلالية وحركات الشكل بالفتحة والكسرة (٣) .

ويتوج الشريط الكتابي أفريز من الزخارف الهندسية المطعمة تكونت من تداخل وتقاطع أنصاف المضلعات ، بالاضافة الى الخطوط المنكسرة والمتقاطعة في أعلى وأسفل الافريز ، مما أدى الى تكوين مناطق ووحدات هندسية مختلفة الأشكال ، كالنجيمات والمخاميس والناموسات واللوز والتروس وبيوت الغراب (٤) . ولعل أهم تلك الأشكال منطقتان على هيئة نجمتين ثمانيتين احداهما ذات ترس نجمي تنبثق من رؤوسه تحف به مجموعة من اللوز (رسم ١١٩٥) ، بينما الثانية على نفس غرار الأولى ، ولكن الترس فيها اكبر حجما واستبدلت اللوزات بناموسات (رسم ١١٩٦) .

---

١) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

٢) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

أما القطعة الثانية من الافريز : فتقع في بداية الجدار الشمالي قريبا من الزاوية الشمالية الشرقية (١) ، وزخارفها الباقية تتكون من أربعة صفوف من الجامات المضلعة تفصلها مناطق مزخرفة بالارابسك (٢) . فزخارف جامات الصف العلوى تشبه تماما زخارف جامات نفس الصف في القطعة الاولى الواقعة في بداية الجدار الشرقي (٣) ، كما أن زخارف جامات الصف الثاني وكذلك الاخير في الاسفل (٤) ، فتماثل تماما زخارف جامات الصف السفلي في القطعة الاولى ايضا (٥) . بينما الجامتان الموجودتان في الصف الثالث قبل الاخير فتتألف زخارف كل منهما من طبق نجمي تنطلق الخطوط المكونة لحافات كندات ه الخارجية على استقامتها مكونة رؤوسا نجمية تحف بالطبق بعد أن كون كل خطين رأسا نجميا بعد التقائهما (٦) . واستحدثت في زوايا الجامة اشكال مغزلية ، وأخرى شبيهة بالكندات انطلقت نحو الداخل وتداخلت رؤوسها مع الرؤوس النجمية السابقة .

واحدث تداخل الاشكال الآنفة الذكر مع بعضها وحدات متعددة منها : السقاط واغطيتها والناسومات وبيوت غراب ومثلثات ووحدات مغزلية .

وخلو القطعة هنا من الشريط الكتابي والافريز المتوج له ، كما هو الحال في القطعة الأولى يعود الى فقدانهما فيما بعد ، اذ من المفروض أن نجدها في القطعتين لانهما يعودان في الاصل الى أفريز واحد .

وبخصوص القطعة الثالثة من الافريز : فأنها تتوسط الحائط الشمالي لغرفة الجامع الى اليسار من القطعة السابقة (٧) ، وزخارفها على هيئة صفين من الجامات المضلعة (٨) .

---

١) أنظر الرسم : ٣٧ ، رقم (٢) .
٢) أنظر الرسم : ١١٦٩ والصورة ١٥٠ .
٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ .
٤) أنظر الرسم : ١١٦٩ والصورة ١٥٠ .
٥) أنظر الرسوم : ١١٦٩ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ .
٦) أنظر الرسوم : ١١٦٩ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ .
٧) أنظر الرسم : ٣٧ ، رقم (٣) .
٨) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

القطعة الثالثة

فالصف العلوى فيه جامة وسطية تتكون زخارفها من نصف بوءرة نجمية في المركز وأنصاف نجيمات في أركان الجامة ، بينما بقية أقسام الجامة شغلت بنصف مضلع داخلي ومضلعات كاملة خماسية متتابعة ومتداخلة تدور حول البوءرة المركزية ، كما توجد مضلعات أخرى مطولة يقوم كل منها على ضلع من أضلاع الجامة . ومن تداخل هذه الأشكال تولدت وحدات هندسية صغيرة كالمخاميس والناموسات والسقاط والمثلثات واللوز التي طعمت بالرخام الأبيض (١) .

والى اليمين من الجامة السابقة توجد بقايا جامة تماثلها تماما في الزخرفة ، كما توجد بقايا جامة ثانية الى يسار الجامة ذاتها تتضمن نفس الزخارف تقريبا مع بعض الاختلافات الشكلية منها كبر العناصر وانعدام النجيمات الركنية (٢) .

أما الصف السفلى من الجامات فالمتبقى منه جامتان : تتكون زخارف اليسرى منهما من طبق نجمي في الوسط تحف به رؤوس نجمية تكونت من امتداد خطوط الكندات والتقائها مع بعضها ، كما تحف بالرؤوس النجمية وتتقاطع معها لوزات كبيرة تتجه نحو الداخل ثم أقيم مثلث معتدل ، وآخر مبتور مقلوب على كل ضلع من أضلاع الجامة ، بالاضافة الى استحداث أشكال مغزلية في الزوايا . ومن تقاطع هذه الاشكال تكونت وحدات هندسية صغيرة متعددة الهيئات منها بيوت غراب وناموسات ولوز وسقاط وأغطيتها ونرجسات وطعمت جميع تلك الوحدات بالرخام الأبيض (٣) .

وزخارف الجامة اليمنى لنفس الصف تكون على شاكلة زخارف سابقتها مع اختلافات طفيفة مثل كبر الطبق النجمي والرؤوس النجمية التي تحف به واللوزات الكبيرة المتقاطعة معها والدائرة حولها ، مما أدى الى اقتصار المساحة المحصورة بين اضلاع الجامة واللوزات ، وكذلك أدى الى قصر المثلثات المبتورة المقلوبة وانعدام المثلثات المعتدلة من على اضلاع الجامة ، كما انعدمت الأشكال المغزلية من زواياها . علاوة الى ذلك فقد طعمت المخاميس الواقفة بين الرؤوس النجمية الدائرة حول الطبق النجمي ، وكذلك الترس والكندات (٤) بطريقة تشابه الطريقة التي اتبعت في تطعيم الجامة اليمنى

---

١) أنظر الرسوم : ١١٧٠ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ .

٢) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) أنظر الرسوم : ١١٧٠ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ .

في الصف السفلي من القطعة الواقعة في الحائط الشرقي التي تطرقنا اليها (١) .

ويعلو القطعة شريط كتابي بخط الثلث يتضمن بعض الألقاب نصه (... ين حافظ ثغور بلاد المسلمين محيي) (٢) .

والألقاب المذكورة لا تدل على كونها تامة ،فاذا تناولنا الكلمة الأولى للنص نجدها ناقصة ولم يبق منها سوى حرف الياء الوسطى مرتبطا بحرف النون الأخير ،مما يرجح أن الكلمة كانت تمثل في الأصل أحد الالقاب المضافة التي تنتهي بحرفي الياء والنون مثل : المساكين والمشركين والعالمين والمسلمين والملهوفين والمارقين والمؤمنين والبراهين .

ووجود بقايا حرف على هيئة قوس دائرى متصل بحرف الياء يتجه نحو الأعلى والخارج يجعلنا نستبعد أن تكون الكلمة المساكين أو المشركين ، لان حرف الكاف المتصل بالياء يتجه عادة نحو الأعلى مع بعض الانكباب نحو الامام بخلاف بقايا الحرف هنا . كما نستبعد أن تكون الكلمة العالمين أو المسلمين لأن حرف الميم يرسم بصورة دائرية صغيرة الى الأسفل من مستوى الحروف المستلقية . كذلك فأن احتمال كون الحرف قافا أو فاءا ، كما في كلمتي الملهوفين أو المارقين ضعيف أيضا ،لأن هذين الحرفين على الرغم من رسمهما بصورة شبه دائرية من الأعلى ،الا أن صغر حجمهما لا يتناسب وحجم الحرف المتبقي . وحتى اعتبار كون الحرف في الأصل طاءا ، كما في كلمة السلاطين فأحتمال غير وارد ،لأن الجزء العلوى من حرف الطاء يبدأ بصورة مائلة في بداية الأمر ثم يتقوس بعدئذ نحو الخلف والأسفل ،واذا اعتبرنا أصل الكلمة المؤمنين فيكون الأمر مستبعدا اكثر من الكلمات السابقة لأن حرف النون الوسطي الذى يسبق حرف الياء تكون له ركزة قصيرة مغايرة لشكل القوس المائل في بقايا كلمتنا .

أما كون الحرف هاءا أولية ، كما في كلمة البراهين ، فهو احتمال كبير وهو ما أرجحه ، لان المتبقي منه يتفق ورسم الهاء الأولية . ولما كانت هذه الكلمة قد وردت في المدينة مضافة الى كلمات أخرى لتكوين لقب مركب هو (ناصر الحق بالبراهين) الذى ورد ضمن نص الشريط المتوج لافريز الرخام المبطن لغرفة حضرة مزار الامام عون الدين (رسم ١٦٩٧) فمن المرجح أن الكلمة كانت تمثل نهاية للقب المذكور في شريطنا .

---

١) أنظر الرسوم : ١١٦٨، ١١٧٣، ١١٧٤ .

٢) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

واذا تناولنا كلمة (محـي) الواردة في نهاية الشريط فمن المحتمل أنها كانت تمثل الجزء الأول من لقب مركب آخر هو (محـي العدل في العالمين) الذى جاء ضمن نـص الشريط الكتابي الكائن على بقايا السور تحت قره سراى (رسم ١٦٦٩) ٠

وعلى هذا الأساس نتمكن أن نقول : أن النـص المتمثل في الشريط بعد إكماله علـى الصورة التي اوردناها كان يتضمن ثلاثة القاب مركبة على أقل تقدير هي : (ناصر الحـق بالبراهين ، حافظ ثغـور بلاد المسلمين [١] ، محـي العدل في العالمين) ٠

ولا بد لنا أن نتطرق الى اللقب الأول والأخير لعدم ورودهما في النصوص السابقة :

١ـ ناصر الحـق بالبراهين : الناصر استعمل كلقب وكان يقصد به الناصر لدين الله ٠ وقد اتخذ بعض الولاة لقب (الناصر) نصـا خاصا ٠ وفي أواخـر العصر الفاطمي اضفاه العاضد على صلاح الدين ٠ كما أطلق على بعض المماليك ٠ومن أشهرهم الناصـــر محمد بن قـلاوون ٠

وقد دخل لفظ (ناصر) في تكوين كثير من الألقاب المركبة مثل : (ناصر الاسلام) و(ناصر الامام)و(ناصر المؤمنين) [٢] ٠و(ناصر الحق بالبراهين) كما هو وارد فـي نصنا ٠ ولم يرد اللقب المركب الأخير في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ما عدا لقب قريب منه وهو (ناصر الحـق) الذى ورد في بعـض قطع من النقود من بخـــارى بتاريخ سنة ٣٩٠ هـ كنعت للأمير نصر بن علي احد خانات تركستان [٣] ٠

٢ـ محـي العدل في العالمين : محـي لقب كان يضاف اليه بعض كلمات بتكوين القاب مركبة مثل (محـي السنة) و(محـي الدولة) و(محـي دولة أمير المؤمنين) و(محي الدولة العباسية) و (محـي دين الله) ٠ أما لقب (محـي العدل في العالمـين) كما هو الحال في نصنا فقد ورد بعد ذلك في عصر المماليك ضمن القاب الملـــك الاشرف شعبان في نقش بتاريخ سنة (٧٧٠ هـ) في مدرسته [٤] ٠

---

١) تطرقنا الى مثل هذا اللقب عند دراستنا الألقاب الواردة ضمن نص الشريط الدائـر على اطار مدخل مزار الامام عبد الرحمن في الصفحة ٤٣٥ ٠

٢) د ٠حسن الباشا :الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٢٢٥ ٠

٣) المرجع نفسه ، ص ٥٢٨ ٠

٤) د ٠ حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٦٣ ، ٤٦٤ ٠

ولخط النص في هذه القطعة من الافريز ميزات فنية تشابه تماما تلك المميزات التي وجدناها في خط النص المتوج لقطعة الافريز السابقة المثبتة في الحائط الشرقي (١) .

والقطع الثلاث الباقية من أفريز الغرفة التي تطرقنا اليها لا تحمل تاريخا مدونا ، ولكن اسلوب الخط وطريقة التطعيم شبيهة الى حد كبير بما كان عليه نص شريط حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٢) ، كما أن الأدعية التي تفتتح بها النصوص الكتابية تمثلت في الموصل في النصف الثاني من القرن السادس الهجرى ، كما في مدخل مزار الامام عبد الرحمن من عهد عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ ـ ٥٨٩ هـ) (٣) في حين لم نجد أمثلة لهذا النوع من الأدعية قبل ذلك . كما أن الأدعية التي وردت على نصوص الموصل ، ولا سيما في القرن السابع الهجرى وما بعده كانت ترد في مؤخراتها ، وليس في مقدمتها . ومن أمثلة ذلك النصوص الواردة في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٤) ، وشريط حضرة المزار المذكور (٥) ، ومحراب مزار بنجة علي (٦) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم (٧) .

واذا اخذنا بنظر الاعتبار كون قطع الافريز الذى نحن بصدده تقع في غرفة أثرية تعد من بقايا مدرسة نور الدين ارسلان شاه الأول (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) (٨) ، عندها نرجح عودة هذه القطع بما عليها من زخارف وكتابات مطعمة الى زمن العاهل المذكور .

---

١) أنظر الرسوم : ١١٦٨، ١١٧٠ .

٢) أنظر الصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ .

٣) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

٤) أنظر الرسوم : ٤٢، ١٤٢٩ .

٥) أنظر الرسوم : ١٧٠٥ ـ ١٧٠٧ .

٦) أنظر الرسوم : ٨٥، ١٥٥٦ .

٧) أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦٣١ .

٨) احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص ١٢٦ .

٢ـ أفريز مزار الامام عون الدين

الافريز عبارة عن قطع مسطحة صماء من الرخام الأسمر الداكن تبطن الجدران الداخلية لغرفة الحضرة وقد ركبت الواحدة بجانب الاخرى بطريقة دقيقة ومحكمة على ارتفاع (١٠٢ سم)من الارضية ،يعلوه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب من الرخام الأبيض المطعم (١) عرضه (٢٧ سم) يتضمن النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم ان الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنا لا نضيع أجر من أحسن عملا) (٢) . هذا ما أمر بعمله تطوعا وبئنشائه (٣) تبرعا طلبا لما عند الله واعتصاما بحبل الله وموالاة لآل رسول الله راجيا من رحمة الله قربا لقوله تعالى : قل لا اسئلكم (٤) عليه أجرا الا المودة في القربى (٥) . العبد الفقير الراجي عفو الله الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط المثاغر الغازى بدر الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين قاهر المتمردين قاتل الكفرة والمشركين حامي حوزة الدين ناصر الحق بالبراهين حامي حوزة الدين منصف المظلومين من الظالمين جامع كلمة الموحدين مبيد الطغاة والمارقين كاشف المظالم الآخذ للمظلوم من الظالم حامي البلاد ماحي البغي والعناد ناصر الملة تاج الأمة ذخر الخلافة قيم الدولة حافظ شـفو ر ٠٠٠ عـ ٠٠

٠٠٠٠ ى ملك امرا المشرق والمغرب بهلوان جهان خسروا ايران الـب غازى اينا نج قـتلغ و ب ــف ٠٠٠ كين (٦) أتابك الاعظم أبو الفضائل لوءلوء بن عبد الله نصير أمير المؤمنين تقبل الله منه وأثابه وجعل الجنة منقلبه ومآبه بمحمد وآله الطاهرين وذلك في شهور سنة ست واربعين وستماية)) (٧) .

---

١) أنظر الصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ .

٢) الكهف : الآية ٣٠ .

٣) كذا في الأصل والصحيح وبانشائه .

٤) كذا في الأصل والصحيح اسألكم .

٥) الشورة : الآية ٢٣ .

٦) اورد نيقولى سيوفي في قراءته للنص هذه الحروف التي لم نتمكن من تبيان الكلمات التي كانت تعود اليها ـ التي ربما كانت كاملة في زمانه ـ على أنها (بك طغر لتكين) . (سيوفي : مجموع الكتابات المحررة على أبنية مدينة الموصل ،ص ١٣٥) .

٧) أنظر الرسوم : ١٦٨٩ـ ١٧٠٧ والصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ .

وعلى الرغم من وجودة النص ووضوحه باستثناء تلف بعض الكلمات كما مر بنا الآن جميع الذين قرأوه في السابق قد وقعوا في هفوات متعددة •

فنيقولا سيوفي قرأ في مخطوطه كثيرا من الكلمات على غير حقيقتها عندما اعتبر الكلمات : (وبانشائه) و (بهلوان جهان)و(ايران)و(مآبه) على أنها : (وانشأ)و(نهرو أزجهان)، و(ابن) و(مأواه)، بالاضافة الى اسقاطه من النص الجملة المكررة (حامي حوزة الدين[1] •

أما الاستاذ سعيد الديوه جي محقق المخطوط المذكور فقد حاول تصحيح بعض الهفوات التي وقع بها سيوفي ولكنه لم يوفق بمحاولته هذه وانما وقع بهفوات جديدة مثال ذلك استبداله كلمة (العناد) التي جاءت صحيحة في المخطوط بكلمة (الفساد)[٢] ،كما قرأ الألقاب (بهلوان جهان خسروا ايران الب غازى) على أنها (نهاواز جهان خسرو ايران الغازى) [٣]

بينما تصور كل من الدكتور داود الجلبي والاستاذ احمد الصوفي التاريخ بانه (٦٤٠ هـ) [٤] وليس (٦٤٦ هـ) كما هو وارد في النص مما أثر على تحديدهما لزمن عمارة المزار وما يتبعه من عناصر فنية ومعمارية •

والجدير بالذكر ان النص يبدأ من الحائط الجنوبي لغرفة الحضرة من الجانب الأيسر للمحراب المثبت في زاويتها الجنوبية الغربية ويستمر على الحائط المذكور حتى كلمة (المودة) وينعطف في الحائط الشرقي مستمرا عليه حتى كلمة (مبيد) ثم ينعطف في الحائط الشمالي حتى كلمة (حافظ) حيث تعترضه فتحة المدخل ثم سرعان ما يستمر على نفس الحائط بعد الفتحة حتى كلمة (خسروا) وبعدها يتحول الى الحائط الغربي حتى ينتهي الشريط في نهاية الحائط المذكور في يسار المحراب •

والنص على الشريط كما مر بنا تضمن آيات قرآنية وعبارات انشائية ودعائية ،بالاضافة الى اسم المشيد والقابه وتاريخ التشييد •

---

١) سيوفي : المرجع السابق ،ص١٣٤ـ ١٣٥ •

٢) الديوه جي : المرجع نفسه (المحقق) ،ص١٠٢ •

٣) المرجع نفسه ، ص١٠٢ ،حاشية ١ •

٤) احمد الصوفي : الآثار والمباني العربية والاسلامية في الموصل ،الموصل ١٩٤٠م ، ص ٦٧ ؛ احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق ،ص٢٦٨ •

ولابد لنا من الوقوف عند بعض تلك المحتويات لما لها من مدلولات أثرية وتاريخية ·

أ · العبارات (طلبا لما عند الله واعتصاما بحبل الله وموالاة لآل رسول الله) على الرغم من كونها نوعا من عبارات التفرع لله تعالى ، الا أنها تكشف لنا بعض الاسباب التي حدت بالشخص المشيد (بدر الدين لؤلؤ) للقيام ببناء العمارة ، وهي طلب من الله تعالى والاستعانة به والولاء لآل بيت الرسول (ص) · كما أن التطرق لآل البيت هنا يوثق لنا من ناحية ثانية ما جاءت به بعض المراجع التاريخية من ميل بدر الدين لؤلؤ نحو المذهب الشيعي وتشجيعه له وان كان ذلك لأغراض سياسية ليتمكن من تثبيت حكمه والاستئثار بالسلطة[1] · كذلك فان عبارة (وجعل الجنة منقلبه ومآبه بمحمد وآله الطاهرين) التي اختتم بها الدعاء لبدر الدين تؤكد هي الأخرى ذلك الميل ، ولو كان غير ذلك لوردت فيها كلمة (واصحابه) التي يتجنبها الشيعة عادة ·

ب · تضمن النص بعض الألقاب التي ترد لأول مرة ولم نعهدها في النصوص السابقة مما يحتم علينا مناقشتها وهي :

١ـ حامي حوزة الدين : الحامي اسم فاعل من الحماية وهي الدفع عن الشيء وقد دخل هذا اللفظ في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (حامي البلاد) و(حامي الثغور) و (حامي الحقيقة) ·

والحوزة الناحية ، والمقصود المدافع عن البلاد الاسلامية او المدافع عن الدين الاسلامي نفسه · وقد اطلق لقب (حامي حوزة الدين) على السلطان الملك الاشرف شعبان في نقش بتاريخ ٧٧٠ هـ في مدرسته ، وهذا اللقب من الألقاب السنية التي شاعت في عصر المماليك حيث اعتبروا انفسهم حماة الاسلام من هجمات الصليبيين ووحشية التتار[2] · ولما وجد هذا اللقب في النص الماثل بين ايدينا قبل العصر

---

١) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص٧٦ ؛ رشيد الجميلي : دولة الاتابكة في الموصل بعد عماد الدين زنكي ٥٤١ـ ٦٣١ هـ ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٧٠م ، ص٢٨٧ ؛ الجمعة : المرجع السابق ، ص٢٥٧ ؛ سوادى عبد محمد الرويشدى : امارة الموصل في عهد بدر الدين لؤلؤ ٦٠٦ـ ٦٦٠هـ/١٢٠٩ـ ١٢٦١م ، الطبعة الاولى ، بغداد ١٩٧١م ، ص ٣٧ـ ٣٨ ·

٢) د · حسن الباشا : المرجع السابق ، ص٢٥٤ ، ٢٥٥ ·

المملوكي في مصر لذا نرجح أنه انتقل من الموصل الى مصر في العصر المذكور ٠

ومما يجدر التنويه اليه أن اللقب تكرر في نصنا مما يجعلنا نرجح ان التكرار حدث نتيجة سهو من قبل الفنان وليس عن قصد ، اذ لا يوجد ما يبرر ذلك ٠ كما نرجح أن الفنان لم يتنبه اليه الا بعد الانتهاء من كتابة النص ، لانه لو تنبه الى ذلك التكرار في حينه لتمكن من رفع الرخامة المنفذ عليها واستبدالها برخامة أخرى ٠

٢ـ منصف المظلومين من الظالمين : اطلق هذا اللقب على نور الدين في نص انشاء بتاريخ سنة ٥٥٨ هـ في الجامع النوري بحماة ٠ واللقب يشير الى نظام اسلامي قديم نشأ تطبيقا للتعاليم الاسلامية في القرآن والسنة ٠ وقد تحدد هذا النظام منذ العصر الاموى بما سمي (النظر في المظالم) ، ثم ظل قائما في العصر العباسي والعصر الفاطمي وغيرهما من العصور الاسلامية ٠ وفضلا عن ذلك فان اللقب يشير في حالة اطلاقه على نور الدين الى مسألة خاصة به ، وهي انشاؤه لدار العدل التي قصد منها رد الظلم الذى كان يقع على الشعب من الجنود والامراء ٠ وعرف هذا اللقب في عصر المماليك نظرا لادعائهم حماية المسلمين من شتى صنوف الارهاق في الداخل والخارج فظهر في بعض نقوشهم ومعاهداتهم (١) .

٣ـ جامع كلمة الموحدين : لم يظهر هذا القب بصيغته الحالية في المناطق الأخرى من العالم الاسلامي وان كان قد وجد ما يشابهه بعض الشيء في مصر وهو (جامع كلمة الايمان) حيث اطلق على السلطان صلاح الدين الايوبي في نقش بقلعة القاهرة بتاريخ سنة ٥٧٦ هـ (٢) .

٤ـ مبيد الطغاة والمارقين : لفظة (مبيد) كانت تضاف الى الفاظ أخرى لتكوين القاب مركبة مثل (مبيد الطغاة والملحدين) و (مبيد الفرنج والارمن والتتار) و (مبيد الملحدين) ولقبنا هذا ، وهي من الألقاب التي ظهرت بعد القضاء على الدولة الفاطمية نتيجة لقمع الملوك السنيين لحركات الاسماعيلية وغيرهم من مناهضي المذهب السني فضلا عن مجاهدتهم للصليبيين (٣) .

---

١) د ٠ حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥١١ ـ ٥١٢ ٠

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٣٥ ٠

٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤٧ ، ٤٤٨ ٠

٥ـ كاشف المظالم : لم يطلق هذا اللقب على أحد في المناطق الأخرى من العالم الاسلامي ولكن وجد ما يماثله بعض الشيء وهو لقب (كاشف الغمة) حيث اطلق على الصالح طلائع في نقش بتاريخ سنة ٥٥٠ هـ في جامع بقوص وقد ورد أيضا في بعض المعاهدات ضمن القابه (١) .

٦ـ الآخذ للمظلوم من الظالم : لم يظهر هذا اللقب في انحاء أخرى من العالم الاسلامي. ولهذا يعد من الألقاب الجديدة التي تضاف الى الألقاب التي انتشرت في العالم الاسلامي في العصور المختلفة، ويعد مرادفا للقب (منصف المظلومين من الظالمين) حيث يدل على نفس المعنى والمضمون تقريبا .

٧ـ حامي البلاد : الحامي اسم فاعل من الحماية كما مر بنا وقد أضيف الى الفاظ أخرى لتكوين القاب مركبة مثل (حامي الدولة) و(حامي الدين) واللقب الذي بين ايدينا . والجدير بالذكر أنه كان قد اطلق على ابي مظفر ايلتتمش في نص انشاء بتاريخ سنة ٦٢٧ هـ في مسجد سيد واره في بلجرام .ولا شك أن حماية البلاد من أخص واجبات السلطان (٢) .

٨ـ ماحي البغي والعناد : الماحي احد اسماء النبي (ص) والبغي في اللغة التعدي ومجاوزة الحد والعناد المخالفة، واحيانا تستبدل كلمة (العناد) بكلمة (الفساد). وقد اطلق اللقب قبل ذلك على الملك الصالح أيوب في نص تعمير بتاريخ سنة ٦٤١ هـ في باب السلام في دمشق . وهو من الألقاب السنية التي أوجدتها الثورات المختلفة التي ظهرت في الممالك الأيوبية نتيجة لتغلغل العناصر التركية، وانتشار الحضارة الفارسية ، وقيام الحروب الصليبية ، ومقاومة بقايا الفاطميين والاسماعيلية (٣) .

٩ـ ناصر الملة : من المحتمل ان اللقب المذكور مختصر من اللقب (ناصر الملة المحمديه) والتي اصبحت كلمة (المله) تدل عليها مجازا بدليل اطلاق لقب (ناصر المله المحمدية) على أهل السنة في عصر المماليك، وهو يشير الى انتصارهم للاسلام

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٣٤ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٥٤ـ ٢٥٥ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤٣ .

وجهادهم في سبيله . وقد اطلق على صلاح الدين خليل بن قلاوون في سكه من ح سنة ٦٨٩ - ٦٩٣ هـ من القاهرة، وكذلك على الاشرف شعبان في نقش بتاريخ سنة ٧٧٠ هـ في مدرسته (١) . وبهذا يكون اللقب قد استعمل في الموصل أثناء الحكم الاتابكي قبل استخدامه في مصر، وربما أخذه المماليك عنها .

١٠- تاج الأمة : التاج الاكليل الذى يوضع على الرأس واضيف هذا اللفظ الى كثير من الألقاب ، ويشير المضاف اليه في غالب الأحيان الى وظيفة الملقب ، ويرمز اللقب الى أن الملقب أعلى الطائفة التي ينتمي اليها وزينتها ، ومن هذه الألقاب المركبة (تاج الائمة) ، و(تاج الاصفياء) ، و(تاج الأمراء) ، و(تاج الخلافة) ، و(تاج الدولة) ، و(تاج الرؤساء) ، و(تاج الرئاسة) ، و(تاج الفقهاء) ، و(تاج المعالى) ، و(تاج الملوك) ، و(تاج الوزراء) ، بالاضافة الى اللقب الذى بين أيدينا (تاج الملة) الذى اطلق في بداية الأمر على عضد الدولة في نص انشاء بتاريخ سنة ٣٦٣ هـ من ايران (٢) .

١١- ذخر الخلافة : الذخر في اللغة ما يذخر من النفائس . وقد غلب استعماله كلقب للعسكريين في عصر المماليك ، وقد يطلق على غيرهم . وقد استعمل لتكوين بعض الألقاب المركبة مثل (ذخر الاسلام والمسلمين) ، و(ذخر الملة) ، و(ذخر الممالك) ، و(ذخر المملكة) ، و(ذخر الموحدين) (٣) . أما إضافة كلمة (الخلافة) الى كلمة (ذخر) ، كما هو الحال في لقبنا هذا فلم يظهر في المناطق الاسلامية الأخرى .

١٢- قيم الدولة : لم يرد هذا اللقب في المناطق الأخرى من العالم الاسلامي ، وقد اطلق لقب (قيم) بدون كلمة (الدولة) على أبي الفوارس شهريار بن العباس بن شهريار في نص انشاء بتاريخ سنة ٤١٣ هـ في إمام زاده عبد الله في لجم ، كما ورد لقب (قيم خليفة الله) الذى اطلق على السلطان قايتباى في نقش من ح سنة ٨٨٦ هـ في ضريحه (قبة الغدوية) (٤) .

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٣٠ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٩ ، ٢٣١ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩٢ .

٤) المرجع نفسه ، ص ٤٣٣ - ٤٣٤ .

١٣ــ ملك أمراء المشرق والمغرب : لم يرد هذا اللقب بنفس الصيغة في المناطق الأخرى من العالم الاسلامي ، ولكنه ورد بصيغة مشابهة مثل (ملك المشرق والمغرب) الذى اضافه الخليفة القائم بأمر الله الى السلطان طغرلبك السلجوقي سنة ٤٤٩ هـ (١) .

١٤ــ بهلوان جهان : بهلوان بمعنى ملك وقد استعير في الاسلام فأضيف الى بعض الألفاظ لتكوين القاب مركبة مثل (بهلوان الثغور) و(بهلوان الروم والشام والأرمن) و(بهلوان جهان) . أما جهان فهي لفظة فارسية بمعنى العالم وقد أطلق اللقب على أبي الفتح محمد بن قرا أرسلان في نص تعمير في باب ارفا في ديار بكر بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ ، وعلى أبي الفتح موسى بن الملك العادل أبى بكر بن أيوب في نقش بتاريخ سنة ٦٢٥ هـ على اسطرلاب من سوريا . ولا شك أن اللقب يشير الى خوض غمار الحروب والانتصار وتحقيق الفتح في سبيل الاسلام (٢) .

١٥ــ خسروا إيران : خسرو لفظ فارسي بمعنى ملك وتعريبه كسرى . وقد أطلق لقب (خسرو ايران) على أبي الفتح محمد بن قرا أرسلان في نص تعمير بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ في باب أرفا في ديار بكر ،وكذلك على أبي الفتح موسى بن الملك العادل أبي بكر بن أيوب في نقش بتاريخ سنة ٦٢٥ هـ على اسطرلاب من سوريا (٣) .

١٦ــ ألب : أفعل تفضيل من لبيب بمعنى عاقل من اللب أى العقل .وكان يستعمل في بلاد المغرب على عادة ملوكهم في اتخاذ القاب من هذه الصيغة . وقد أطلق على الوزير أبي عمر بن موسى في نص جنائزى بتاريخ سنة ٤٦٥هـ من طليطلة (٤) .

١٧ــ نصير أمير المؤمنين : لم يرد هذا اللقب في انحاء أخرى من العالم الاسلامي ، ولكنه ورد بصيغة مشابهة مثل (نصير الدين والدولة) الذى أطلق على بعض الغزنوية و(نصير الحق بالبراهين) الذى أطلق على نور الدين في نص تعمير بتاريخ سنة ٥٦١ هـ في المسجد العتيق بالرقة ،واللقب يشير الى محاولة نور الدين نشر الدعوة الاسلامية ومجاهدة ذوى الآراء الهدامة من الملحدين بطريقة المنطق

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٥٠٥ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٢٧٥ .

٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦ .

والبرهان والحجة والاقناع، وهو يرمز الى أحد جوانب النهضة السنية التي قامت على اكتاف السلاجقة ، ومن جاء بعدهم من الاتابكة والايوبيين والمماليك (١) .

ح • أسم المنشئ (لؤلؤ بن عبد الله) لنا ملاحظة هامة عليه وهي عدم اقتران اللفظه الأخيرة (ابن عبد الله) باللفظ الذى سبقها (لؤلؤ) في كثير من النصوص الاثرية التي وجدناها على المخلفات المعمارية التي قام بانشائها هذا العاهل مما جعلنا بأن والد (بدر الدين لؤلؤ) كان يدعى (عبد الله) ومما يرجح ذلك الشك هو إطلاق لفظ (عبد الله) مسبوقا بكلمة (ابن) في العصر المملوكي حيث كان يشير الى بعض المماليك او العتقاء مثلا (فلان ابن عبد الله)، وكان يفهم من هذا أن المملوك أو العتيق المذكور مجهول الأصل • ومثال ذلك أن السلطان الظاهر بيبرس سمي في مطلع العصر المملوكي بأسم (بيبرس بن عبد الله) في نص إنشاء بتاريخ سنة ٦٦٦ هـ في المسجد الأبيض بالرملة (٢) ، وربما ينطبق نفس الشيء على (بدر الدين لؤلؤ) وعلى الرجل الذى قام بالنهوض في معظم عمائره (سعد الدين سنبك بن عبد الله) ، ولا سيما اذا أخذنا بنظر الاعتبار ما أورده المؤرخون من أن (بدر الدين لؤلؤ) كان مملوكا لنور الدين أرسلان شاه (٣) (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) وصار له مكانة في الدولة الأتابكية بعد موت مجاهد الدين قايماز وعز الدين بن الاثير، ثم آخذ يطمح في الملك وصار يكيد لاولاد الاتابكيين الواحد بعد الآخر حتى قضى (٤) عليهم وتسلم السلطة بصورة فعلية سنة (٦٣٠ هـ) وبصورة رسمية سنة (٦٣١ هـ) (٥) .

د • تاريخ النص المتضمن العبارة (شهور سنة ست واربعين وستمائة) له أهمية كبرى من الناحية الاثرية حيث أنه لا يحدد تاريخ بناء غرفة الحضرة الموجودة فيها فحسب وانما يحدد بنفس الوقت تاريخ بقية المخلفات الاثرية في المزار التي تحمل

---

١) د • حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٥٣٣ •

٢) د • عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، ص ٢١٣ •

٣) ابن كثير : البداية والنهاية ، حـ١٣ ، ص ٧٩ •

٤) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ٣٤ •

٥) بينا ذلك عند مناقشتنا النص المؤرخ في شريط قره سراى في الصفحة

اسم بدر الدين لؤلؤ كصندوق الضريح الخشبي (١) ومدخل الحضرة (٢) ومدخل المدفن (٣) بالاضافة الى المحراب (٤) .

كما تتجلى أهمية التاريخ ايضا في امكانية الافادة منه في تحديد كثير من النصوص المشابهة للنص الذى بين ايدينا عن طريق الدراسة المقارنة .

وأهم المميزات الفنية لكتابة نص الشريط هي :

١- ترويس بعض الحروف الأولية كما هو ملاحظ في احرف الألف واللام والباء الأولية ، والتشعير في أحرف الالف الأولية .

٢- وجود ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تراكبها ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل الخطي بالفتحة والكسرة والضمة والشدة والسكون ،وكذلك التريين الخطي بالوردة الخطية والزخارف الهندسية والنباتية ومن أهمها تلك الخطوط المضفورة والمتقاطعة على هيئة أنصاف الدوائر التي تنتهي من الأعلى بنصف ورقة نخيلية في كل جانب كما هو ملاحظ فوق حرف السين من كلمة (بسم) ومن العناصر النباتية نجد الاوراق النخيلية الثلاثية كتلك الورقة التي تعلو حرف السين في الكلمة السابقة ،وكذلك نصف الورقة التي تعلو حرف السين بنفس الكلمة .

٣- نجاح الخطاط في التحكم بالمساحة الواسعة المخصصة للنص بحيث جاء التوزيع لجميع الكلمات متناسقا وأن كان ثخن الحروف في بداية النص اكثر مما هو عليه في بقية حروف النص الأخرى .

أما طريقة تطعيم النص وملحقاته التريينية وحركات الشكل فيه فجاءت على درجة كبيرة من الدقة والاتقان وتدل على مدى الجهد الكبير والمهارة الفائقة التي بذلها الصانع في هذا المجال الى درجة أن المشاهد لم يتمكن من تمييز الحروف المطعمة وما يتبعها من حركات الشكل والتريينات الخطية عن الأرضية المطعمة عليها لولا اختلاف لون مادة الرخام بعد أن جعل الكتابة في مستوى الأرضية المطعمة عليها .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٦٩ .

٢) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

٤) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٧٦ .

٣- أفريـز مزار الامام يحيى بن القاسـم

يتألف هذا الافريز من الواح رخامية مسطحة صماء تبطن الاقسام السفلى لحيطـان الحضرة الداخلية على ارتفاع (٩٣ سم) ٠ ثم يعلو ذلك زخارف نافرة نفـذت بواسـطة الحفر البارز الرأسي بارتفاع (٤٤ سم) معتمدة في تكوينها على مبدأ تكرار العناصـر وتناوبها وبوضعيات متقابلة ومتدابرة (١) بعد ارتباطها من الاسفل بواسطة الاغـصان وتفرعـاتها ٠ اذ يـبدأ موضوعهـا الزخرفي بورقة نخيلية ثلاثية ذات قاعدة لوزية مجوفـة يخرج من كل طرف من طرفيها غـصن نحو الجانب سرعان ما يتفرع الى فرعين ينحنيـان نحو الاعلى ٠ فالفـرع العلوى يتحـد مع نظيره القادم من الجهة المقابلة ليحملا وردة ربيع موصلية (بابـونج) ، ثم يفترقان في أعلاهـا حتى ينتهي كل منهما بورقة ثلاثية يسـتدق نصلها العلوى ويتصل مع مثيلـه القادم من الجهة المقابلة ليحملا ورقة ثلاثية ٠ أما الفرع السفلي للغصن فينحـني هو الآخر نحو الاعلى لينتهي بنصف ورقة ثنائية يرتد نصلهـا العلوى نحو الداخل والاعلى ، ثم يرتبط مع مشابهه الآتي من الجهة المقابلة لحمل ورقـة مقببة ذات فصوص حلزونية يخرج من أعلاها ورقة ثلاثية ٠ وهكذا تستمر الزخرفة بهـذا التشكيل الفني فوق القسم الاول المسطح من الافريـز ٠

ونلحظ بالزخارف المذكورة مميزات فنية متعددة منها : كبر العناصر ، وخروج بعضها من بعض ، وانعدام الرشاقة منها بطريقة لم تؤثر على جمالها الفني ، علاوة على وجـود التقعر داخل أنصال الاوراق ووريدات الربـيع الموصلية ، والحزوز داخل الاغصان ، وكذلك اتساع الارضية بين العناصر وزيادة غـورها ، مما أضفى على الزخرفة طابع التجسيم (٢) .

وللزخرفة عناصر متعددة أهمها : أوراق نخيلية ثلاثية الانصال بهيئات مختلفـة ، وأنصاف أوراق ثنائية الانصال ، بالاضافة الى وريدات مقعرة الفصوص من نوع وريـدات الربـيع الموصلية (الهابـونج) ، وكذلك وريدات محدبة ذات فصوص حلزونية (٣) .

ومما تجدر الاشارة اليه أن مدخل الحضرة تعلوه قطعة مماثلة تماما من حيث اسلوب التنفيذ والميزات الفنية والعناصر الزخرفية لزخرفة الافريز الذى نحن بصدد دراسته

---

١) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ والرسم ٧١٤ ٠

٢) أنظر الصور والرسم السابقة ٠

٣) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٢٧ - ٧٢٩ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ٠

مما يدل على أن القطعة المذكورة كانت تمثل في الأصل احد أجزائه المفقودة حاليا [١] .

ويتوج القسم المزخرف الآنف الذكر شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب عرضه (٢٨ سم) يبدأ بالبسملة من فوق المحراب الكائن في الزاوية الجنوبية الغربية وينتهي بالتاريخ في الجهة اليمنى لتاج المحراب الذى لا يفصله عن بداية النص سوى عنصر من الزخارف الهندسية متكونا من تداخل ستة أقواس دائرية ذات مركز نجمي تتصل مع الأطار الرشيق الذى يحيط بالشريط [٢] .

ويتضمن الشريط بوضعه الحالي النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم ٠٠٠ اسلكم عليه ا (جرا) ٠٠٠٠ انما يريد الله ليذ هـ (ب) ورسوله ٠٠٠٠ المحسنين قل لا ٠٠٠٠٠٠ (ويط) عمون الطعام على حبه مسكينا ويتيما وأسيرا انما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزا ولا شكورا إنا نخاف من ربنا يوما عبوسا قمطريرا فوقيهم الله شر ذلك اليوم ولقيهم نظرة وسرورا وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا)) [٣] ثم يقفل الشريط على هيئة قوس ثلاثي مفصص في الجهة اليمنى للشباك الشرقي ليطالعنا بقوس آخر على غرار القوس السابق في الجهة اليسرى متضمنا النص الآتي : ((اللهم صلي على محمد المصطفا وعلي المرتضا وفاطمة الزهرا وخديجة الكبرا والحسن المجتبا والحسين الشهيد بكربلاء وعلي ابن الحسين زين العابدين ومحمد ابن علي الباقر وجعفر ابن محمد الصادق وموسى ابن جعفر الكاظم وعلي ابن موسى الرضا)) [٤] وهنا ينقطع الشريط في الجهة اليمنى لفتحة المدخل ليطالعنا بعدها في الجهة المقابلة بقوس ثلاثي مفصص على غرار ما وجدنا في الشباك الشرقي متضمنا النص التالي : ((وعلي ابن محمد الهادى ٠٠ (مو) لانا خلف الحجة صاحب ٠٠٠٠ محمد ابن الحسن عليهم أفضل الصلاة والسلام وذلك باجتهاد الحاجي ابراهيم خادم ال [٥] ٠٠٠٠)) ٠ وينقطع الشريط الى هذا الحد بسبب تلف عباراته المدونة على الجدار الغربي [٦] ٠ وبعد ذلك ينتهي بالنص المؤرخ ((٠ سبع عشرة وسبعماية))

---

١) أنظر الرسم : ٥٦ والصور : ٢٦، ٢٧ ٠

٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ ٠

٣) أنظر الرسوم : ١٧١٩ـ ١٧٢٣ والصور : ١٨٦ـ ١٨٨ ٠

٤) أنظر الرسوم : ١٧٢٤ـ ١٧٢٨ والصور : ١٨٩ ، ١٩٠ ٠

٥) أنظر الرسوم : ١٧٢٩ـ ١٧٣١ والصورة ١٩١ ٠

٦) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ ٠

على الجانب الأيمن لتاج المحراب كما أسلفنا .

وهكذا وجدنا أن نص الشريط قد تضمن آيات قرآنية وأدعية للرسول (ص) وبعض الائمة العلوية ، بالاضافة الى اسم الشخص المشرف على تعمير البناء وتاريخ ذلك التعمير .

وتمثل في نص الشريط المذكور عديد من الظواهر الفنية منها : ترويس وتشعير بعض الحروف لا سيما الحروف الأولية ، والترابط بين الحروف ، وخروج الركزة من حرف الالف الأخير المتصل ، ووجود ظاهرة التسلسل الخطي وندرة التراكيب ومحاولة ملء الفراغ المتخلف بين الحروف بحركات الشكل والتزيينات الخطية والزخارف النباتية (١) .

ولنا بعض الملاحظات على نص الشريط المذكور :

١ـ كثرة الأخطاء الاملائية : ويتضح ذلك في عدة مواضع لدى ملاحظة النص (٢) .

٢ـ التقديم والتأخير في الآيات القرآنية التي افتتح بها النص : ومثال ذلك كلمتا (قل لا) اللتان كان من المفروض أن يردا قبل كلمة (اسألكم) وليس بعدها بعدة كلمات كما هو عليه حال النص في الوقت الحاضر (رسم ١٧١٩) .

٣ـ نقصان النص في عدة مواضع ولا سيما في الحائطين الجنوبي والغربي ، فالنقص الأول نلحظه في الآيات القرآنية حيث أن الأجزاء المتبقية منها تدل على نقصانها . فكلمة (ورسوله) مثلا التي تعود الى الآية ٣٣ من سورة الأحزاب تدل على فقدان بعض الأجزاء السابقة لها ، وذلك لوجود واو العطف المقرون بها من ناحية (رسم ١٧١٩) ، ولعدم تأدية الكلمة بمفردها معنى كاملا من ناحية أخرى . وعلى هذا الأساس نرجح أن الأجزاء التي كان يتضمنها الشريط من الآية الكريمة هي : ((وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى وأقمن الصلاة وآتين الزكاة وأطعن الله ورسوله)) . كما أن الأجزاء المتبقية من الآية ٢٣ من سورة الشورى : ((قل لا اسألكم عليه أجرا)) و ((انما يريد الله ليذهب)) (الرسم السابق) تدل هي الأخرى على نقصان بعض أجزاء الآية الموجودة بين الجزئين المذكورين من جهة ، وكذلك الموجودة

---

١) أنظر الرسوم : ١٧١٨ ـ ١٧٤٠ والصور : ١٨٦ ـ ١٩١ .

٢) أنظر الرسوم : ١٧١٩، ١٧٢٤ ـ ١٧٢٨ .

في نهاية الجزء الثاني منهما من جهة أخرى . ولهذا نرجح أن الآية كانت في بداية الأمر تتضمن النص الآتي : ((قل لا أسألكم عليه أجرا الا المودة في القربى إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا)) . ليؤدي غرضا ومعنى متكاملين.

ونقصان نص الشريط لم يقتصر على الآيات القرآنية بل تعداها الى أسماء بعض الائمة العلوية الاثني عشرية والقابهم . وقد استفدنا من النص الباقي في الرخامة الواقعة في أسفل الحائط الخارجي لحضرة المزار الى يمين الداخل اليها لاكمال ذلك النقص (١) . فقد أتضح لنا أن النقص شمل اسم الامام الحادي عشر (الحسن بن علي العسكري) بالاضافة الى لقبين من القاب الامام الثاني عشر (محمد بن الحسن) ، وهما لقب (سيدنا) الذي يسبق لقب (مولانا) ، وكذلك كلمة (الزمان) التي ترد عادة بعد كلمة (صاحب) الموجودة بالنص لتكونا معا لقبا آخر للامام المذكور .

وعلاوة على ما تقدم نلاحظ نقصا كبيرا في النص على الحائط الغربي بعد حرفي (ال) الواردين بعد كلمة (خادم) (٢) ، وربما كان النص يتضمن العبارات التالية بعدهما : ((الحضرة المقدسة تقبل الله عمله وذلك في ...)) . وقد اعتمدنا في ذلك على النص المماثل الذي كان مدونا على ركني مدخل الحضرة (٣) . واذا أخذنا ترجيحنا بنظر الاعتبار فمعنى ذلك أن نهاية النص المذكور كان يسبق التاريخ المدون على الجانب الأيمن لتاج المحراب في الزاوية الجنوبية الغربية للحضرة ، وليس في بداية الحائط الغربي قريبا من الزاوية الشمالية الغربية للحضرة . ويدل ذلك على نقل بعض أجزاء الشريط من موضع لآخر نتيجة سقوط تلك الأجزاء واعادة تركيبها خلال الترميمات المتعاقبة على المبنى .

وأخيرا نجد نقصا في رقم الآحاد في تاريخ النص المدون حيث لم يبق منه سوى حرف العين الأخير المتصل (.. ع عشرة وسبعماية) (٤) . مما يدل على أن الرقم كان (أربع) أو (سبع) أو (تسع) ، ونحن نستبعد كون الرقم (اربع) وذلك لقرب حرف (العين) من حرف (الشين) الذي يعلوه في رقم العشرات بحيث لا تكفي المسافة لمدة

---

١) أنظر الرسوم : ١٣١٦ــ ١٣١٨ والصور : ٢١٤ ، ٢١٥ .
٢) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .
٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ؛ يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٢٩ .
٤) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

حرف الباء القائمة (١) . وبهذا يكون رقم الآحاد هو (سبع) أو (تسع) أي أن النص المؤرخ كان على النحو الآتي (سبع / تسع عشرة وسبعماية) الذي يقع في فترة حكم ابي سعيد آخر ملوك الدولة الأيلخانية (٧١٦ _ ٧٣٦ هـ) (٢) .

وعلى الرغم من قراءة النص من قبل كثير من الباحثين ، امثال سيوفي (٣) ، والديوه جي (٤) ، وهرزفيلد (٥) ، الا أنهم جميعا أوردوا النص على غير حقيقته ولم يتنبهوا الى التاريخ ، باستثناء يوسف ذنون الذي سبقنا بالاشارة الى ذلك التاريخ (٦) .

ولابد لنا أن نقف عند اسم الشخص الوارد بنص الشريط الآنف الذكر ، وكذلك بعض الكلمات والألقاب التي ترد لاول مرة لتبيان مدلولها .

أ . ورد الاسم (ابراهيم) في النص (٧) ، ولكن بدلالة النص الذي كان مدونا على الركن الأيمن لمدخل الحضرة (٨) أمكننا الاهتداء الى الاسم الكامل للشخص وهو (ابراهيم بن علي) . ومما لا شك فيه أن هذا الشخص هو الذي قام بتجديد المزار بدلالة النص الآنف الذكر .

---

١) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

٢) أوضحنا ذلك لدى تعرضنا الى الناحية التاريخية في العهد الأيلخاني في تمهيد البحث في الصفحة ٩ .

٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

٤) الديوه جي : كتابات الموصل المحررة (المحقق) ، ص ١٤٢ .

٥) Herzfeld , Archaologish Reise im Euphrat und Tigris , Band 1, PP. 22 - 24 , 11, PP. 249 - 263 .

٦) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

٧) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

٨) النص يتضمن العبارات التالية : ((هذا ما اجتهد في تجديد هذه الحضرة الشريفة العبد الفقير الى الله تعالى وابتغاء لمرضاته ، الحاجي ابراهيم بن علي خادم الحضرة المقدسة تقبل الله عمله وذلك في ..)) (سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ؛ ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٩) .

ويظهر أن التجديد شمل المدخل الذي كان يحمل ركنه الأيمن اسم الشخص المذكور، وكذلك الشريط الكتابي كما مر بنا . أما الافريز الزخرفي فعلى الأرجح يعود الى العهد الأتابكي لأن طريقة تكوينه وعناصره الزخرفية ودقة تنفيذه [١] مماثلة تماما للأفاريز المماثلة التي تتوج كل من محرابي مزار الامام يحيى بن القاسم نفسه (٦٣٧هـ) [٢] ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) [٣] ، بينما الزخارف المماثلة التي تتوج محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) من العهد الأيلخاني فدونها بالدقة الفنية [٤] .

ب . الحاجي : لقب محور من اللقب المرادف (الحاج) الذي كان يطلق عرفا على من أدى فريضة الحج الى بيت الله الحرام بمكة . وكان يطلق في عصر المماليك على مقدمي الدولة ومهتارية البيوت وأمثالهم ، وان لم يكونوا قد حجوا [٥] .

ح . الخادم : لقب يرد في المكاتبات يعبر به صاحب الكتاب عن نفسه ، وهو بهذا يبين الصلة بين المكتوب عنه والمكتوب اليه ، ويسمى في مصطلح الكتاب (الترجمة) . وكان استعمال (الخادم) يغلب في الترجمة اذا كانت المكاتبة مرسلة عن أحد الملوك الى ديوان الخلافة . وربما وصف (الخادم) أحيانا بصفة (المخلص) . وقد استعمل لفظ (الخادم) في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (خادم بيت الله المقدس) و (خادم الحرمين الشريفين) [٦] وفي نصنا ورد بصيغة (خادم الحضرة) [٧] ، وربما يقصد به القائم برعايتها وادارة شؤونها والمشرف على أعمالها .

---

١) أنظر الرسوم : ٧١٤، ٧٢٧ _ ٧٢٩ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ؛ أنظر الرسوم : ٧١٦، ٧٣٠ _ ٧٣٢ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٢٨٢ ؛ أنظر الرسوم : ٧١٧، ٧٣٣ _ ٧٣٥ .

٤) أنظر الرسوم : ٧١٣، ٧١٨ _ ٧٢٠ .

٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٢٥١، ٢٥٢ .

٦) المرجع نفسه ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .

٧) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

٤ـ أفاريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ

أ ـ الافريز المعروض بمتحف الموصل

يتألف هذا الافريز من قطعتين مستطيلتين من الرخام الازرق معروضتان بمتحف الموصل تحت رقم (١٠٢٩ أ ـ ب) (١) . ولم يدرس هذا الافريز في السابق باستثناء نشر صورة احدى القطع المكونة له(٢) .

فالقطعة الأولى طولها (١٢٩ سم) ، وعرضها (٧٥ سم) ، وثخنها (٦سم) ، بينما الثانية طولها (١٣١سم) ، وعرضها (٧٧سم) ، وثخنها (٦سم) . وقد طعمت القطعتان بزخارف وكتابات من الرخام الأبيض (الصدف) متشابهة نظرا لعودتهما الى أفريز واحد منذ الأصل . فقد شغل القسم الأعظم من كل قطعة بزخارف هندسية نفذت (خيط ضرب) التي تعتمد في تكوينها على امتداد وانكسار وتداخل الخطوط الافقية والمائلة (رسم ١١٩٩) ، ونتج عن ذلك عديد من الأشكال الهندسية المختلفة كالاطباق النجمية والمخاميس والسقاط واغطيتها والتاسومات والمثلثات وغيرها من الأشكال الهندسية الأخرى (٣) .

ويعلو القسم المزخرف المذكور في القطعة الأولى شريط كتابي بالخط الكوفي المضفور عرضه (١٨ سم) يتضمن النص الآتي : (((١) الامام قسيم الدولة ناصر)))(٤) . وفي القطعة الثانية نجد أن الشريط الكتابي يعلو القسم المزخرف المنوه عنه بصورة أفقية ثم ينحدر من جانبه بصورة عمودية ويتضمن النص التالي : (((ملك امرا الشرق والغرب ابو الفضائل حسام امير المؤمنين)))(٥) .

ويلي الشريط الكتابي المذكور في كل قطعة أفريز من الزخارف الهندسية عرضه (١٢سم) تكون من تداخل أنصاف المضلعات وتقاطعها ، ونتج عن ذلك عديد من الأشكال الهندسية أهمها نجيمات ثمانية كاملة ونصفية وتاسومات (٦) .

---

١) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

٢) الديوه جي : اعلام الصناع المواصلة ، ص ٥٥ .

٣) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢٠١ ـ ١٢١٥ .

٤) أنظر الرسم : ١١٩٧ والصورة ١٦٥ .

٥) أنظر الرسم : ١١٩٨ والصورة ١٦٤ .

٦) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ـ ١١٩٩ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

وقد كان الفنان موفقا كل التوفيق في مجال التطعيم بحيث لم يترك أية فواصل بين الاشكال الهندسية والكتابات وبين الارضية المطعمة عليها ولولا اختلاف اللون لخالها الناظر قطعة واحدة (١) . كما تتجلى روعة التطعيم في هاتين القطعتين في عدم اكتفاء الفنان في تطعيم الارضيات بالزخارف والكتابات ، وانما استغل الاشكال الهندسية المختلفة فطعمها بأشكال هندسية أخرى ويلاحظ ذلك في تطعيم المخاميس والتاسومات والكندات والتروس والنجيمات الثمانية وانصافها . وقد اتخذت الاشكال المطعمة صفة الازدواجية . أى أن كل شكل من هذه الاشكال أصبح يحف بشكل آخر . وتحددت هذه الميزة الاشكال المطعمة الى الخطوط التي تحددها اذ طعمت هي الاخرى بخطوط رشيقة من (الصدف) قسمتها الى خطوط مزدوجة (٢) .

وهذه الدقة في التطعيم وصفة الازدواجية في الاشكال الهندسية والخطوط التي تحف بها لم نعهدها بهذه الدقة الا في قطع الافريز المبطن لجدران الغرفة الاثرية في جامع الامام محسن (٣) .

أما الشريط الكتابي بالخط الكوفي المضفور فلا يقل دقة عن الزخارف المطعمة أن لم يفقها في ذلك وتتمثل تلك الدقة في رسم الحروف وتماثل المتجاورة منها وكيفية استغلال المساحة المخصصة لها والقضاء على الفراغ المتخلف بينها بواسطة الخطوط الهندسية والمنحنية المتداخلة والمضفورة ، والتوريقات النباتية المنبعثة من تلك الحروف (٤) .

ونص الافريز الذى نحن بصدد التنويه عنه ، على الرغم من عدم وجود نص مؤرخ فيه ، فهو مما لا شك فيه يعود الى بدر الدين لؤلؤ ، وذلك لورود الكنية الخاصة به دون غيره ضمن النص وهي (أبو الفضائل) (٥) ، حيث وردت في مدخل الحضرة (٦) والشريط الكتابي

---

١) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ـ ١١٩٩ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

٢) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ـ ١١٧٠ والصور : ١٤٩ ـ ١٥١ .

٤) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

٥) أنظر الرسم : ١١٩٨ والصورة ١٦٤ .

٦) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ١٤٢٩ .

المبطن لجدرانها الداخلية في مزار الامام عون الدين ، (٦٤٦ هـ) (١) ، وكذلك وردت في شريط قره سراى (٦٣٠ هـ) (٢) ، واللوح التذكارى المنسوب الى باب العراق (٦٤١ هـ) (٣) . ولما كان معثر القطعتين المثلثتين للافريز المنطقة المحصورة بين باشطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم على ساحل نهر دجلة (٤) ، لذا نرجح أن هاتين القطعتين كانتا تبطنان أحد الاقسام الداخلية لعمارة تعود الى بدر الدين لؤلؤ نفسه . وبما أن المؤرخين قد أشاروا الى بناء مدرسة من قبل بدر الدين تقع على شاطئ دجلة تعرف بالمدرسة البدرية (٥) ، لذا نرجح أن هذه المنطقة التي اكتشفت فيها قطعتا الافريز هي المكان الأصلي لتلك المدرسة ، وانهما كانا يبطنان أحد أقسام جدرانها الداخلية كما أوردنا . ونستشهد بنفس الوقت رأى الديوه جي القائل بأن بدر الدين لؤلؤ بنى مشهدا داخل هذه المدرسة (٦) ، ويقصد به مزار الامام يحيى بن القاسم .

ومما يؤسف له أن المؤرخين الذين أشاروا الى بناء المدرسة البدرية من قبل بدر الدين لؤلؤ لم يذكروا تاريخ الانشاء ، ولكن الرواية التي أوردها ابن كثير في معرض كلامه عن أحداث سنة (٦١٥ هـ) من أن أبا المظفر محمد بن علوان بن مهاجر الموصلي المتوفي في السنة المذكورة كان يقوم بالفتوى والتدريس بالمدرسة البدرية (٧) تثبت بصورة جازمة بناء المدرسة قبل هذا التاريخ . ولما كان ظهور بدر الدين لؤلؤ على المسرح السياسي في مدينة الموصل في عهد نور الدين أرسلان شاه الأول (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) كمدبر لأمر دولته (٨) ، نستنتج بأن المدرسة لم تبن قبل سنة (٥٨٩ هـ) ،

---

١) أنظر الرسم : ١٧٠٤ والصورة ١٨٤ .

٢) أنظر الرسم : ١٦٦٩ والصورة ٢٠٤ .

٣) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

٤) أنظر الرسم : ٢٣ رقم (٢٦١) .

٥) ابن الفوطي : الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابقة ، ص ٣٣٧ ؛ ابن كثير : البداية والنهاية في التاريخ ، ج ١٣ ، ص ٨٢ .

٦) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٤٧ ، ١٤٩ .

٧) ابن كثير : المرجع السابق ، ج ١٣ ، ص ٨٢ .

٨) بينا ذلك في الصفحة ٥ من تمهيد البحث لدى تعرضنا الى تاريخ الموصل في العهد الاتابكي .

واذا أخذنا بنظر الاعتبار أن بدر الدين لؤلؤ كان مملوكا لنور الدين أرسلان شاه [١]، عندها نستبعد بناء المدرسة في فترة حكم هذا العاهل ،وذلك لورود القاب ضمن نص الافريز المنوه عنه تدل على الاستقلال شبه التام ،وخاصة بالملوك كلقب (ملك امراء الشرق والغرب)و (حسام امير المؤمنين) اذ من غير المعقول ان يسمح نور الدين لنفسه أن يتلقب مملوكه بهذه الألقاب . ولكننا من ناحية أخرى نرجح أن يكون بناء المدرسة خلال حكم القاهر بن نور الدين (٦٠٧ ـ ٦١٥ هـ) لأنه كان قاصرا مما حدى بوالده بوصاية بدر الدين عليه [٢] . فربما استغل بدر الدين ذلك للاستئثار بالسلطة والتقرب الى الخليفة ، ومما يؤكد هذا هو محاولته التخلص من أولاد الأتابكة بعد موت القاهر الواحد بعد الآخر [٣] حتى استلم دفة الحكم سنة (٦٣٠ هـ) [٤] . فقد ذكر ابن كثير عند تعرضه لاحداث سنة (٦١٥ هـ) ما نصه : ((جرت فيها خطوب كبيرة بسبب موت ملوكها اولاد أرسلان شاه واحدا بعد واحد ،وتغلب مملوك ابيهم بدر الدين لؤلؤ على الأمور)) .

وبعد فنرى لزاما علينا أن نشير الى الألقاب الجديدة التي لم تردنا في النصوص السابقة ،كلقب (قسيم الدولة) و(حسام امير المؤمنين) .

١ـ قسيم الدولة : قسيم بمعنى مقاسم . وكان يضاف الى اللفظ بعض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل ((قسيم امير المؤمنين) و(قسيم الدولة وقد أطلق اللقب الأخير كلقب خاص لناصر الملة أبي شجاع الب آق سنقر ،في نص انشاء بتاريخ سنة ٤٨٠ هـ في قلعة حلب ، وكذلك لقب به أبو اسحاق ابراهيم ابن ملاعب الخاص في نص انشاء بتاريخ سنة ٥٢٧ هـ في بانياس [٥] . كما اطلق على أبي سعيد آقسنقر بن عبد الله والد عماد الدين زنكي [٦] (مؤسس الدولة الأتابكية في الموصل) .

---

١) ابن كثير : المرجع السابق ،حـ ١٣ ،ص ٧٩ .

٢) بينا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٥ لدى تعرضنا الى تاريخ الموصل خلال العهد الاتابكي .

٣) ابن كثير : المرجع السابق ،حـ ١٣ ،ص ٧٩ .

٤) اوضحنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٥ عندما نوهنا الى الناحية التاريخية في المدينة خلال العهد الاتابكي .

٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٤٣٠ ،٤٣١ .

٦) ابو شامة المقدسي : الروضتين في أخبار الدولتين ،حـ ١ ،ص ٢٤ .

٢- حسام امير المؤمنين : الحسام في اللغة السيف وهو من الحسم بمعنى القطع، واستعمل هذا اللفظ ومركباته كألقاب فخرية. واضيف اللفظ الى كلمات أخرى لتكوين القاب مركبة مثل : (حسام الدين)، و(حسام الدولة) و (حسام الدنيا والدين) [١] و (حسام أمير المؤمنين) .

ومما يجدر التنويه اليه أننا وجدنا قطعة رخامية تمثل جزءا لافريز وجدت ضمن القطع الرخامية المكتشفة من قبل البعثة الاثرية التابعة لجامعة الموصل من نفس المنطقة التي وجدت فيها قطعتا الافريز الذي نحن بصدد دراسته ولها علاقة بهما يبلغ طولها (٤٠ سم)، وعرضها (٢٣،٥سم)، وثخنها (٦ سم) طعمت بشريط كتابي من الرخام الأبيض عرضه (١٨ سم) بالخط الكوفي المضفور نصه : ((لصاحبه لو ٠٠٠)) ، يعلوه أفريز من الزخارف الهندسية المطعمة بالرخام الأبيض أيضا تكونت من تداخل أنصاف المضلعات مما أدى الى تكوين اشكال هندسية متعددة من النجيمات وأنصافها والتاسومات [٢] .

والذي لاحظناه على طريقة تطعيم الشريط والافريز المذكورين في القطعة ودقة تنفيذه، وكذلك نوعية الخط الكوفي الماثل في الشريط ومميزاته الفنية، ونوعية زخرفة الأفريز المتوج له وعناصرها وكيفية تكوينها تعد نسخة طبق الأصل لما كان عليه الحال في شريط وأفريز كل من القطعتين المذكورتين [٣] ، علاوة على ما تقدم فان ثخن القطعة وعرض شريطها الكتابي وأفريزها الزخرفي تساوي تماما نفس الابعاد في ذنيك القطعتين .

ويتضح لنا مما تقدم يقينا أن القطع الرخامية المنوه عنها تعود في الأصل الى أفريز واحد كان تابعا لمدرسة بدر الدين لؤلؤ .

وهكذا تمكنا بواسطة المخلفات الاثرية، ومساعدة الروايات التاريخية من ازالة اللبس الذي حدث بخصوص تاريخ المدرسة المذكورة وموضعها الأصلي . كما جاءت هذه المخلفات الاثرية لتوثيق الروايات التاريخية القائلة بقيام بدر الدين لؤلؤ ببناء مدرسة كما مر بنا .

---

١) د. حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٢٥٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٢١٦ والصورة ١٥٤ .

٣) أنظر الرسوم : ١١٩٧، ١١٩٨ والصور : ١٦٤، ١٦٥ .

ب • الافريز المعروض بمتحف بغداد

توجد قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق معروضة في المتحف العراقي ببغداد (١) طولها (١٦٢ سم) وعرضها (٦٠سم) وثخنها (٦سم) • عثر عليها في جامع الامام الباهر (٢) قبل نقلها الى المتحف المذكور •

وهيئة القطعة وطبيعة العناصر الفنية المنفذة عليها توحي بعودتها في بداية الامر الى أفريز يؤزر الجدران الداخلية للعمارة العائد اليها ، شأنه في ذلك شأن أجزاء أفريز جامع الامام محسن (٣) ، والافريز المعروض بمتحف الموصل (٤) والمنسوب الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ •

والقطعة شغلت بزخارف وكتابات مطعمة من الرخام الأبيض • فالقسم الأعظم منها طعم بجامة مفصصة بفصوص نصف دائرية ترتبط من الأعلى والأسفل بخطوط بواسطة حلقة رابطة • وفي كل جانب من جانبيها توجد بقايا حلقة رابطة تدل على وجود جامات أخرى ترتبط معها • وتتخلل هذه الجامة كتابة بالخط الكوفي المضفور نصها (هذا ا) (٥) ويتميز الخط هنا بتناسق الحروف وتناظر القائمة منها وانتهائها بانصاف نخيلية ذات نصلين وهي بهذه المميزات ، علاوة على رسم الحروف نفسها كالالف والدال شبيهة تماما بذلك الخط الذي وجدناه من قبل في الافريز المنسوب الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ ، ما عدا فرق واحد وهو أن تطعيم الكتابة واطار الجامة التي تحف بها هنا كان بمستوى الأرضية (صورة ١٦٦) ، في حين وجدنا التطعيم في أفريز المدرسة المذكورة بارزا عن الأرضية (صورة ١٦٤، ١٦٥) •

وقد حاول الفنان ملء الفراغ المتخلص بين حروف الكتابة التي تتخلل الجامة من ناحية ، والموجودة في أطراف الجامة الخارجية من ناحية أخرى مطعمة بزخارف نباتية على هيئة أغصان وأوراق ثنائية ومراوح نخيلية ثلاثية •

---

١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ •

٢) احمد الصوفي : الآثار والمباني العربية الاسلامية ، ص ١١٤ •

٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ـ ١١٧٠ والصور : ١٤٩ـ ١٥١ •

٤) أنظر الرسوم : ١١٩٧، ١١٩٨ والصور : ١٦٤، ١٦٥ •

٥) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ •

وينوج القسم المشتمل على الجامعة المنوه عنها شريط كتابي عرضه (٢٨ سم) من الرخام الأبيض المطعم يتميز ببروزه عن الأرضية ، وخطه من نوع الثلث على طريقة ابن البواب نصه : ((.. م المسلمين قا ..)) (١) . وهذا النص كما هو ملاحظ غير كامل بسبب وجود حرف العطف الذي يسبق كلمة المسلمين وحرف الميم الأخير المنفصل الذي يتقدمه ، أضف الى ذلك وجود حرفا القاف الأولية والالف المتصلة به بعد الكلمة المذكورة . وهذه الحروف تمثل بقايا كلمتين ، الاولى منهما التي تتصدر النص هي (الاسلام) بدون شك التي كانت تمثل مع كلمة (المسلمين) لقبا مركبا ورد بصيغتين أحداهما (ركن الاسلام والمسلمين) كما هو موجود في نص مدخل مزار الامام عبد الرحمن كأحد القاب عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ ـ ٥٨٩ هـ) ، كما ورد في نص الشريط المنوج لافريز حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ[٢]. أما الصيغة الثانية للقب السابق فقد وردت في شريط قره سراى على واجهة السور (٦٣٠ هـ) ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ على النحو الآتي (عضد الاسلام والمسلمين) (رسم ١٦٦٨) .

أما بقايا الكلمة الأخيرة من النص (قا ..) فهي الأخرى لا تتعدى كونها بالأصل (قاتل) أو (قاهر) بدلالة ورودهما في نصوص المدينة الآنفة الذكر ضمن ألقابها المركبة . كما هو الحال في لقب (قاتل الكفرة والمشركين) (٣) ، و(قاهر المتمردين) أو (قاهر الخوارج والمتمردين) (٤) .

ونلمس بخط النص صفة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها ، وثخن الحروف وترويس الأولية منها كالألف واللام وتشعير نهايات بعضها كالميم الأخير والألف الأولي وتمثل ظاهرة القطاع المحدب ، اضافة الى محاولة ملء الفراغ المتخلف بين الحروف بالزخارف النباتية المختلفة وحركات الشكل والزينة الخطية (٥) .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

٢) أنظر الرسوم : ١٤٠٦ ، ١٦٩٦ .

٣) أنظر الرسوم : ١٤٠٨ ، ١٤٠٩ ، ١٦٦٨ ، ١٦٩٦ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٨ ، ١٦٦٨ ، ١٦٩٦ .

٥) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

ويؤطر الشريط السابق بالقطعة من الأعلى والأسفل أفريز رشيق عرضه (١٤سم) من الرخام الأبيض المطعم بمستوى الأرضية تحدده خطوط رشيقة ،كما حدد الشريط نفسه من قبل (١) • وزخرفة هذا الافريز تعتمد في تكوينها على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وتقابلها وتدابرها حيث تبدأ من الأسفل بغصنين متقابلين يخرجان من ورقة نخيلية ثلاثية ثم يتفرع كل منهما الى فرعين : العلوي منهما ينحني نحو محور الزخرفة ليدخل مع نظيره القادم من الجهة المقابلة عنصرا هلاليا شبيها بالمقبض ويفترق عنه في أعلى ذلك العنصر وينحني ثم يلتقي مع مشابهه الآتي من الجهة الأخرى مكونين ما يشبه القوس الثلاثي المفصص ليحف بالورقة النخيلية السابقة • أما الفرع الثاني السفلي فيتجه هو الآخر بانحناء نحو الداخل والأعلى ثم ينتهي بنصف ورقة نخيلية تحف هي الأخرى مع نظيرتها المقابلة بالورقة النخيلية وتتقاطع مع فصوص القوس المفصص السابق • وهكذا تتكرر العناصر الزخرفية بنفس التكوين حتى النهاية •

والشريط الكتابي في الافريز كما اتضح لنا غير مؤرخ ،ولكننا نرجح عودته الى العهد الأتابكي مستندين في ذلك الى طريقة تطعيم الكتابات والزخارف المشكلة من الرخام الأبيض بالدقة التي لم تترك أية فواصل بينها وبين الأرضية المطعمة عليها اختص بها العهد المذكور دون غيره (٢) •كما أن نوعية الألقاب الواردة في شريط الافريز لم تظهر الا في العهد ضمن القاب عز الدين مسعود ، وبدر الدين لؤلؤ كما بينا ، كذلك فان دقة خط الثلث في هذا الشريط وتناسق حروفه وطبيعة زخارفه وبلوغه أقصى درجات تطوره لم نعهده في نصوص المدينة ، الا في النصف الأول من القرن السابع الهجري (٣) • علاوة على ذلك فان الخط الكوفي المضفور الذي يتخلل الجامة المفصصة في الافريز لم يظهر بهذه الصورة ،الا في الخط المائل المطعم على الافريز المنسوب الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ _ ٦١٥ هـ) كما بينا •

ولا بد لنا ونحن بصدد محاولتنا تاريخ الذي نحن بصدد دراسته أن نشير الى قطعة من الرخام الأزرق طولها (٤٣سم) ،وعرضها (٢٩سم) ،وثخنها (٦سم) تمثل جزءا من أفريز اكتشفتها الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل من المنطقة المحصورة بين

---

١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦•

٢) تطرقنا الى طرق التطعيم على الرخام لدى كلامنا عن اساليب تصنيع الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩، ٤٠ •

٣) الجمعة : المرجع السابق ،ص٣٤٣ •

باشطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم التي حددناها من قبل كموضع لمدرسة بدر الدين لؤلؤ .

والجزء الباقي من الافريز تمثله القطعة الرخامية المذكورة عليه شريط كتابي يحيط به أفريز زخرفي من الأسفل . فالشريط عرضه (٢٨ سم) ، وهو نفس عرض شريط القطعة الممثلة للأفريز المنوه عنه ، ويظهر فيه بقايا كلمة دونت بخط الثلث على طريقة ابن البواب المتميزة بامتلاء حروفها لم يبق منها سوى حرفا الجيم الوسطي والدال الأخير المتصل (.. جد) [١] . وقد زخرفت الفراغات الكائنة بينهما بزخارف نباتية منها ورقة نخيلية ثلاثية وأنصاف أوراق نخيلية ذات تعرق نخيلي بارز تنبعث من أغصان حلزونية الحركة . وبقايا الكلمة هنا وزخارفها شكلت من الرخام الأبيض البارز على الأرضية . وهذه المميزات الفنية وطبيعة تطعيمها شبيهة تماما بما لمسناه في كتابات الافريز السابق [٢] . أما الافريز الزخرفي الموجود تحت الشريط السابق فيطابق تماما من حيث العرض ونوعية زخارفه وتكوينها الفني وعناصرها وطبيعة تطعيمها ذلك الافريز الذي يحصر شريط القطعة السابقة [٣] .

ونتيجة لما تقدم يتأكد لدينا بما لا يقبل الشك أن القطعتين اللتين تطرقنا اليهما يعودان في الأصل الى أفريز واحد .

وبدلالة مناقشتنا لتاريخ قطعة الافريز السابق الذي تمثله القطعة الاولى من ناحية ، والمكان الذي اكتشفت من قطعة الافريز الثانية التي في متناول ايدينا من ناحية أخرى اللتين ترجعان الى أفريز موحد - كما ذكرنا - نرجح أنهما ترجعان الى أحد الافاريز المبطنة للحيطان الداخلية في مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) ، وأن القطعة الأولى نقلت من موضع هذه المدرسة بعد تداعيها في العصور اللاحقة الى جامع الامام الباهر ، ومن ثم نقلت الى المتحف العراقي ببغداد .

---

١) أنظر الرسم : ١٢١٧ والصورة ١٥٥ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢١٧ ، ١٢٢٤ والصور : ١٥٥ ، ١٦٦ .

والجدير بالذكر أن الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل اكتشفت قطعة أخرى من الرخام الازرق من نفس الموضوع المحدد للمدرسة الآنفة الذكر طولها (٢٠سم) وعرضها (١٨سم) وثخنها (٧ سم) على هيئة جامة دائرية عليها آثار كتابة من الخط الكوفي المورق تتضمن بقايا حرفين هما السين الاولي والواو الموصول المتصل به (سو ..) (١) من المحتمل أنها تمثل احدى جامات الافريز السابق أو على الاقل أفريزا آخر من نفس المدرسة ، نظرا لتماثل بعض ميزات الكتابة كالقطاع المحدب للحروف ونحتها من الرخام الابيض المطعم بصورة بارزة على الارضية وبدرجة متقنة لم تترك أية فواصل بينها وبين الارضية المطعمة عليها .

ج . الافريزين المكتشفين من قبل الهيئة الاثرية في جامعة الموصل

١ـ الافريز الاتابكي :

عثرت الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل خلال تنقيباتها في المنطقة المحددة لمدرسة بدر الدين لؤلؤ(٢) على قطعة من الرخام الازرق الفاتح طولها (٣٣ سم) ، وعرضها (٢٧سم) ، وثخنها (٦سم) طعمت بأفريز زخرفي ، وشريط كتابي من الرخام الابيض(٣) . فالافريز الزخرفي يتكون من مراوح نخيلية ثلاثية الانصال بهيئتين مختلفتين : الاولى ذات نصلين جانبيين يتميزان بالقصر وتدبب الرأس يعلوهما نصل ثالث يمتاز بضخامته ورأسه المدبب . أما الهيئة الثانية من الاوراق فتمتاز بنصلين جانبيين ينتهي رأس كل منهما بتكور على نفسه يعلوهما نصل ثالث على غرار النصل المماثل في الورقة السابقة ، ولكنه أصغر حجما . وقد رتبت هذه الاوراق بصورة متتالية ومتناوبة بعد ارتباطها من الاسفل بأغصان منحنية ويوجد ما يشبه الاشكال اللوزية في أسفل الاغصان التي تتصل بقواعد تلك الاوراق .

أما الشريط الكتابي فيتوج الافريز الزخرفي السابق متضمنا بقايا كتابة بالخط الكوفي المورق بالتلف اليها بحيث لا يمكن التأكد من قرأتها بسهولة ، اذ ربما كانت تمثل الكلمة (الهم ؟) أو (هم ؟) .

---

١) أنظر الرسم : ١٢١٨ والصورة ١٥٦ .

٢) هي المنطقة المحصورة بين باشطابية وقره سراي . أنظر الرسم : ٢٣ ، رقم (١ ، ٢) .

٣) أنظر الرسم : ١٢٢٠ والصورة ١٦٠ .

والجديز بالتنويه أن تطعيم الشريط الكتابي كان بصورة بارزة في حين طعم الأفريز بمستوى الأرضية (الصورة السابقة) • والوحدات المطعمة سواء أكانت كتابية أم زخرفية فانها نفذت بصورة متقنة الى درجة لا يمكن التفريق بينها ،وبين أرضية القطعة الرخامية المطعمة عليها ،الا بواسطة اختلاف اللون ، وكذلك بروزها عن الأرضية بالنسبة للكتابات • وهذه المزايا في التطعيم ودقته لم نعهدها بهذه الصورة الا في أفريز الغرفة الاثرية في جامع الامام محسن (١) المنسوبة الى مدرسة نور الدين ارسلان شاه (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) والافاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٢) (٦٠٧ ـ ٦١٥ هـ) ، وهذا يدل على معاصرة الافريز الذى نحن بصدد دراسته للافاريز المذكوره وانه يرجع الى الفترة الأتابكية • واذا أخذنا بنظر الاعتبار اكتشافه في المنطقة المحددة لمدرسة بدر الدين لوءلوء عندها نرجح عودته بالأصل الى المدرسة المذكورة •

وتوجد قطعة أخرى من الرخام الأزرق الفاتح طولها (٣٧سم) ، وعرضها (٢٥سم) وسمكها (٦سم) اكتشفتها الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل من نفس الموقع والطبقة التي اكتشف منها الافريز الذى نحن بصدد دراسته ،وربما كان لها علاقة به كما سيتضح لنا من خلال دراستها •

والقطعة كانت محطمة قطعا ثلاثا (صورة ١٥٨) تمكنت من اعادة تجميعها وتبيان معالمها الفنية (صورة ١٥٩) • وقد طعمت بزخارف هندسية ونباتية من الرخام الأبيض بمستوى الأرضية وبدقة بحيث لم تترك أية فواصل بينها وبين الأرضية المطعمة عليها • وميزة التطعيم هذه لم نعهدها الا في الفترة الأتابكية فاذا أخذنا بنظر الاعتبار اكتشاف القطعة من الموقع المحدد لمدرسة بدر الدين لوءلوء ـ كما أسلفنا ـ عندها نرجح عودتها الى المدرسة المذكورة •

وتعتمد زخارف القطعة على تقسيم السطح الى مناطق هندسية بواسطة الخطوط العريضة ،ثم اشغالها بعناصر نباتية وهندسية (٣) • فالمنطقة المركزية التي تعد من أكبر المناطق اتخذت شكلا نجميا ثمانيا طعمت بهيئة نجمية أيضا تكونت من تداخل

---

١) أنظر الصور : ١٤٩ ـ ١٥١ •

٢) أنظر الصور : ١٥٥،١٦٤ ـ ١٦٦ •

٣) أنظر الرسم : ١٢٢١ والصورة السابقة •

وانكسار وتقاطع الخطوط المنحنية، ويوجد في كل رأس من رؤوسها عنصر كروى تعلـــوه ورقة ثلاثية الفصوص ، ولكن الذى نلاحظه في هذه الأوراق أنها اتخذت هيئتيـــن : الهيئة الأولى تكونت من نصلين جانبيين بوضعية شبه أفقية يتميز كل منهما بطوله وانتهاء رأسه بتكور على نفسه يعلوهما نصل ثالث تميز بعرضه وتدبب رأسه .أما الهيئة الثانيـــة للأوراق فتتميز عن الهيئة الأولى بتضخم النصل العلوى وتدلى النصليين الجانبيين نحو الأسفل .وتحف بالمنطقة المنوه عنها مناطق جانبية شبه معينية شغلت بأوراق ثلاثيـــة واشكال نجمية .

ولما كانت سطوح الافاريز المقسمة الى مناطق هندسية مشغولة بالزخارف الهندسيـــة والنباتية تكون عادة أقسامها السفلى ، كما في أفريز الغرفة الاثرية في جامع الامـــــام محسن (١) ،والافاريـــز المنسوبة لمدرسة بدر الدين لؤلؤ (٢) ، لذا نرجح أن هـــذه القطعة التي حاولنا التعرض اليها كانت في الأصل تمثل الاقسام السفلى لاحد الافاريز المبطنة للحيطان الداخلية في مدرسة بدر الدين لؤلؤ المنسوبة اليها كما أوردنا .ونرجح أيضا نتيجـــة لذلك أنها كانت تمثل بالاصل الاقسام السفلى للأفريـــز الذى ما زلنـــــا بصدد التنويه اليه . ومما يؤكد ذلك نسبة القطعة والافريز المذكورين الى عمارة واحدة هي مدرسة بدر الدين لؤلؤ، وتساوى ثخنيهما البالغ (٦سم) ، وتماثل مادتهما الـــتي كانت من الرخام الأزرق الفاتح واكتشافهما في طبقة واحدة، وانسجام وحداتهما الفنية .

وقد اكتشفت الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل من موقع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعـــة مستطيلة من الرخام الأزرق طولها (١٧سم) ،وعرضها (١٢سم) طعمت بمعينات من الآجر المزلـــج (صورة ١٦١) .ومن المرجح أن القطعة المذكورة كانت تؤطر احـــد الأشرطة الكتابية التي كانت تتوج بعض أفاريز الحيطان الداخلية في العمائر، كما هـــو الحال في أفريز هيكل ماريشـــوعياب في كنيسة مارأشـــعيا (٣) .

وعلى الرغم من ندرة استعمال الآجر المزلج في التطعيم ،الا أن استعماله في تزجيج بعض العناصر المعمارية في العهد الاتابكي ، كما هو الحال في قبة مزار الامام عون الدين (٦٤٦هـ)

---

١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ـ ١١٧٠ والصور : ١٤٩ ـ ١٥١ .

٢) أنظر الرسوم : ١١٩٧، ١١٩٨، ١٢٢٤ والصور : ١٥٥، ١٦٤ـ ١٦٦ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص٢٦٨ .

من ناحية، واكتشاف القطعة من الموقع المحدد لمدرسة بدر الدين لؤلؤ من ناحية أخرى يحملنا على ترجيح هذه القطعة الى المدرسة المذكورة .

٢- الافريز الايلخاني :

اكتشفت الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل في الطبقة الثانية من موضع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعتين من الرخام الازرق طعمت بزخارف وكتابات من الجبس (١) .

فالقطعة الاولى طعمت بزخارف نباتية تتكون من الاغصان الملتوية وأنصاف الاوراق النخيلية ولا سيما الثنائية منها . ويعلو هذه الزخارف شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصمي تتضمن النص التالي : ((.. (مقيم) خالدين فيها ابدا ان ا (لله) ..)) (٢) . وتتميز كتابة النص برشاقة الحروف وبوجود الترويس المشفوع بـ(الزلف) في هامات بعض الحروف والتشعير في نهاياتها ، كما هو الحال في حرف الالف الاولي . كما استخدمت حركات الشكل كالفتحة والشدة ،علاوة الى بعض اشكال الزينة الخطية كالهيئة الهلالية .

وبما أن النص المذكور في الشريط قد تضمن بعض أجزاء الآية (٢٤) من سورة التوبة وحرف (الميم) الاخير من كلمة (مقيم) العائدة للآية (٢٣) السابقة لها ، لذا فمن المؤكد ان النص كان يتضمن الآيتين المذكورتين على أقل تقدير:((يبشرهم ربهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم (٣) . خالدين فيها أبدا أن الله عنده أجر عظيم)) (٤) .

أما القطعة الثانية فيظهر فيها بقايا شريط كتابي مطعم بالجبس خط بقلم الثلث على طريقة ياقوت المستعصمي يتضمن النص الآتي :((.. م حسابا)) (٥) . وهذا النص هو الآخر غير كامل لانه تضمن الكلمة الاخيرة من الآية (٢٧) من سورة النبأ وحرف الميم الاخير من الكلمة السابقة لها . ولهذا فمن المؤكد انه كان يتضمن نص الآية

---

١) أنظر الصورة : ١٦٢، ١٦٣ .

٢) أنظر الصورة : ١٦٢ والرسم ١٢٢٣ .

٣) التوبة : الآية ٢٣ .

٤) التوبة : الآية ٢٤ .

٥) أنظر الرسم : ١٢٢٢ والصورة ١٦٣ .

المذكورة بصورة كاملة : ((انهم كانوا لا يرجون حسابا)) . ومن المرجح أيضا أن الشريط كان يتضمن بعض الآيات السابقة لهذه الآية لتؤدي معا معنا كاملا .

ويمتاز الخط هنا برشاقة الحروف ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل كالفتحة ، وهيئات الزينة الكتابية كالوردة الخطية ، اضافة الى الأغصان النهائية الرشيقة التي تنتهي بتفرعات التوائية تشبه تماما تلك الأغصان التي استخدمت لنفس الغرض في شريط اطار شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية (٧٣١ هـ) .

ويتوج الشريط المذكور أفريز رشيق من الزخارف النباتية المطعمة تعتمد في تكوينها على حركة الغصن الالتوائية التي تنبثق منها أنصاف الأوراق الثنائية لتملأ المناطق المتكونة نتيجة تلك الحركة . والافريز من هذه الناحية الفنية يشبه تماما ذلك الافريز المحيط بالشريط الكتابي الدائر على الاطار الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم المعاصر لشباك مزار الامام محمد بن الحنفية الآنف الذكر .

ومن المرجح أن كلا من القطعتين المذكورتين تعودان لافريزين مختلفين ، وذلك لأن القطعة الثانية - كما مر بنا - قد توج شريطها الكتابي أفريز زخرفي (١) ، بينما القطعة الثانية خلت من مثل ذلك الافريز (٢) .

ومن المعتقد أن القطعتين ترجعان الى الفترة الثانية من العهد الأيلخاني استنادا الى خط الثلث الذي نفذ وفق طريقة ياقوت المستعصمي التي امتازت بها هذه الفترة (٣) ، علاوة الى اسلوب التطعيم بالجص الذي أصبح من الصفات الفنية الهامة في العهد الأيلخاني (٤) .

---

١) أنظر الصورة ١٦٣ والرسم ١٢٢٢ .

٢) أنظر الصورة ١٦٢ والرسم ١٢٢٣ .

٣) تعرضنا الى طريقة ياقوت المستعصمي في خط الثلث عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الاول في الباب الاول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

٤) تعرضنا الى اساليب التطعيم على الرخام عند كلامنا عن اساليب تصنيع هذه المادة في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٥ ـ أفريــز مـــسجد الكوازيــن

لم تبق من هذا الافريز سوى قطعة من الرخام الأزرق الفاتح طولها (٧٠سم) ،وعرضها (٤٧سم) ثبتت في الحائط الشرقي لفناء المسجد المذكور (صورة ١٥٢) .

وقد طعمت بجامة دائرية الشكل ذات اطارين مزدوجين ترتبط من الأعلى بخطـــين مزدوجين أيضا بواسطة حلقة رابطة . وكانت الجامة مطعمة بكلمة ذهبت معظم حروفها مع الأقسام السفلى المفقودة من الجامة . ولكننا نستنتج من بقايا الحروف المنتصبة للكلمة التي لا زالت ماثلة للعيان أنها طعمت بالخط الكوفي المضفور ،وأن الفنان حاول تطعيم الفــراغ المتخلف بين الحروف ، وكذلك كوشات الجامة من الخارج بأغصان حلزونية تنبثق منهـا الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق الثنائية[١] .

واسلوب التطعيم ومادته في هذه القطعة يرجحان الافريـز الذي كانت تمثله الــى العهد الأتابكي ، وذلك لأن دقة تطعيم القطعة الى درجة لم تترك فيها الزخــارف والكتابات المطعمة بينها وبين الأرضية المطعمة عليها أية فواصل تعد من أهم المميزات الفنية التي لم نعهدها الا في الأفاريز المطعمة من ذلك العهد . كأفريز الغرفة الاثرية في جامع الامام محسن من عهد نور الدين ارسلان شاه[٢] (٥٨٩ـ ٦٠٧ هـ) .وبعـض الأفاريـز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ[٣] (٦٠٧ـ٦١٥ هـ) .

ونظرا للتشابه الكبير بين جامة الافريـز هنا ،وبين الجامات الماثلة في بعض أفاريـز المدرسة الآنفة الذكر[٤] ،نرجح أن هذه الجامة متأثرة بهيئات جامات تلك الأفاريز ،وربما كانت في الأصل عائدة لها ،ثم نقلت في الفترات المتأخرة الى مسجد الكوازين .

وعلى أية حال فان الحائط الذي ثبتت فيه القطعة الحاوية للجامة في الوقت الحاضــر لا ينم على مكانها الأصلي ،وذلك لحداثته من جهة،ولان مادة الرخام المنحوتة والمطعمة منه يتأثر بالامطار التي تكثر عادة في منطقة الموصل خلال فصلي الشتاء والربيع .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٣٣ والصورة السابقة .

٢) أنظر الصور : ١٤٩ ـ ١٥١ .

٣) أنظر الصور : ١٥٤، ١٥٥، ١٦٤ـ ١٦٦ .

٤) أنظر الرسوم : ١٢١٨، ١٢٢٤، ١٢٣٣ والصور : ١٥٢، ١٥٦، ١٦٦ .

٦ـ أفريز كنيسة مار أشعيا

توجد قطعتان مستطيلتان من الرخام الأزرق الفاتح في هيكل مار ايشوعياب في الكنيسة المذكورة. وقد طعمتا بزخارف وكتابات من الرخام الأبيض [١] .

فالقطعة الأولى طولها (٨٦ سم) ، وعرضها (٤٦ سم) طعمت بزخارف هندسية نفذت بطريقة (خيط ضرب) التي تعتمد في تكوينها على مد الخطوط المستقيمة والمنكسرة باتجاهات مختلفة وتداخلها وتقاطعها مع بعضها [٢] . فقد قسم سطح القطعة الى ثلاث مناطق : فالمنطقتان الجانبيتان متناظرتان يتخلل كلا منها وحدات زخرفية منكسرة على هيئة نجميات ثمانية مزدوجة . أما المنطقة الوسطى فذات مساحة أكبر ، وتتكون زخرفتها من شكل نجمي ذي اثني عشر رأسا شبيها بالطبق النجمي .

ويظهر أن القطعة غير كاملة بدليل وجود بقايا نجيمات غير كاملة في قسميها العلوي والسفلي سواء أكان ذلك في المنطقتين الجانبيتين أم المنطقة الوسطى .

أما القطعة الثانية فطولها (٥٢ سم) ، وعرضها (٣٨ سم) طعمت بشريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب نصه : (((أعطاك ربك فوق ما أملت) ..)) [٣] . والنص ترجمة مأخوذة من نصوص المزامير بتصرف (٢٠ : ٥ أو ٣٧ : ٤) [٤] . ويمتاز خطه بظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها وامتلاء الحروف وترويس هامات بعض الحروف كالالف والراء الأوليين ومحاولة ملء الفراغ المتخلف بين الحروف بالزخارف النباتية . وقد احيط الشريط بأفريز مطعم من المعينات المتتابعة .

وطريقة التطعيم متماثلة في كلا القطعتين اذ طعمت عناصرهما الزخرفية والكتابية على الأرضية بمادة الرخام الأبيض على غرار ما وجدناه في جميع الأفاريز المطعمة التي ترجع الى العهد الأتابكي [٥] ، ولكن الذي لاحظناه في تطعيم القطعتين وجود بعض الفواصل

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٣٨ ، ١٢٤١ والصور : ١٧٢ ، ١٧٣ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٣٨ والصورة ١٧٣ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٤١ والصورة ١٧٢ .

٤) فرج رحو : ايشوعياب برقو سرى وكنائسه ، ص ٣٩ ، ٤١ .

٥) أنظر الصور : ١٤٩ـ ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٦٤ـ ١٦٦ .

بين الوحدات المطعمة والأرضيات المطعمة عليها (١) . وهذا يعد ضعفا في عملية التطعيم لم نعهده الا في الفترة الايلخانية الاولى ،كما هو الحال في تطعيم زخارف صدر محراب مزار بنات الحسن بعكس التطعيم في العهد الاتابكي الذى امتاز بدقته بحيث لم نجد أية فواصل بين الوحدات المطعمة وارضياتها . ولما كان التطعيم بواسطة الرخام قد ساد خلال العهد الاتابكي والفترة الاولى من العهد الايلخاني (٢) ،لذا نرجع نسبة القطعتين الى أحد العهدين المذكورين وان كان يميل ترجيحنا الى الفترة الايلخانية الاولى نتيجة انعدام دقة التطعيم كما بينا . ونرجح بنفس الوقت عودتهما في الاصل الى أفريز واحد حيث ان القطعة الثانية ذات الشريط الكتابي كانت تعلو القطعة الأولى ذات الزخارف الهندسية استنادا الى طريقة التطعيم المتشابه في كليهما ،ونسبتهما الى فترة واحدة ، ووجودهما في موقع واحد ، وشيوع ظاهرة الافاريز الزخرفية المطعمة التي تتوجها الأشرطة الكتابية في مدينة الموصل .

---

١) أنظر الصور : ١٧٢ ، ١٧٣ .

٢) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام لدى تطرقنا الى هذه المادة في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٧ ـ أفريز مسجد الشيخ شمس الدين (١)

يتكون هذا الافريز من قطعتين من الرخام الأزرق طوله (١٦٠سم) وعرضه (٢٦ سم) يقع فوق محراب المصلى الحديث . وقد كان قبل ذلك متوجا لمدخل المصلى المذكور.

وهو عبارة عن زخارف معمارية تتكون من مناطق متتابعة على هيئة المقرنصات المدببة على ارضية غائرة يتخلل كل منها ورقة نخيلية ذات ثلاثة أنصال مقصرة يمتاز نصلاهــا الجانبيان بالقصر وتدبب الرأس ووجود قيعان مجوفة في اسفلها ، ثم يعلوها النصل الثالث الذي يمتاز بضخامته ورأسه المدبب مع وجود تجويف في أسفله (٢) .

ويتوج الافريز شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب نصه : ((بسم الله الرحمن الرحيم . يبشرهم ربهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم (٣) .خالدين فيها أبدا ان الله عنده أجر عظيم)) (٤) .

ونلمس في كتابة النص المميزات الفنية التالية :

١ ـ ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها والقطاع المحدب للحروف .

٢ ـ وجود الترويس في رؤوس بعض الحروف ولا سيما الأولية منها كالالف واللام ، وكذلك وجود التشعير في نهاية حرف الالف الأولى ، علاوة على خروج ركزه من نفس الحرف المتصل .

---

١) يقع المسجد المذكور في محلة باب الجديد على شارع الفاروق (رسم ٢٣ ،رقم ٢٥) .وهو من العمائر القديمة التي ترجع الى العهد الاتابكي ، وقد جرت عليهــا وتجددات وترميمات متعددة ادت على مر الزمن الى فقدان معظم المعالم الاثرية فيهــا . والتخطيط الحالي للمسجد يتألف من مصلى تعلوه قبة ويتقدمه رواق والى اليسار من الرواق توجد غرفة غير منتظمة يدخل اليها من المصلى ، وتقع كذلك الى اليمين من الرواق غرفة ثانية على هيئة دهليز سرعان ما ينعطف خلف الحائط الجنوبي للرواق . ويوجد سرداب عميق تحت الغرفة المذكورة ينعطف بدوره الى الجنوب تحت المصلى حتى منتصفه (الرسم ٣٣) . (الجمعة : المرجع السابق، ص١٥٧ ـ ١٥٩) .

٢) أنظر الصور : ١٩٣، ١٩٤ والرسم ١٢٥٩ .

٣) التوبة : الآية ٢٣ .

٤) التوبة : الآية ٢٤ .

٣- محاولة ملء الفراغ بواسطة الزخارف النباتية .

وعلى الرغم من عدم وجود ما يشير الى تاريخ الافريز الا أننا نرجح نسبته والشريط الذى يعلوه الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) ، لأن الافاريز المنحوتة على أرضيات مقعرة والمكونة من مناطق معمارية على هيئة الاقواس المتتابعة ذات الاوراق النخيلية الثلاثية ، والمتوجة بأشرطة كتابية بخط الثلث ، كما هو ملاحظ في أفريزنا لم تنتشر في الموصل ، الا في تتويجات مداخل ترجع الى العهد المذكور ، مثل مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (١) ، ومدخل كنيسة المارحوديني (٢) ، ومدخل جامع عمر الاسود (٣) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٤) .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٤٩،٤٢ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٥٤،٤٦ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٥٦،٥٠ .

٤) أنظر الرسم : ١٢٥١،٥٢ .

٨ ـ أفريز مزار الامام محمد بن الحنفية

لم يكن هذا الافريز معروفا ومنشورا من قبل ، وقد اكتشفته اثناء تنقيبي في الغرفة الغربية الواقعة الى يمين حضرة المزار (رسم ٢٨) .

ويتكون من أربع قطع من الرخام الازرق الفاتح اللون ذات قطاع مقعر نحتت عليها زخارف معمارية على هيئة مناطق متتابعة من الاقواس الصغيرة أو المقرنصات وشغل كل منها بورقة نخيلية ثلاثية الانفصال (١) .

ويتوج القسم العلوى من الافريز شريط كتابي بخط الثلث نصه : ((بسم الله الرحمن الرحيم . إنما يعمر (مسا) جد (الله) من آمن بالله واليوم الآخر واقام الصلوة وآتى الزكوه ولم يخشى (٢) الا الله فعسى او(لئك) ..)) (٣) .

والملاحظ على الآية القرآنية التي يتضمنها النص أنها غير كاملة حتى أن الكلمة الاخيرة (اولئك) فقدت بعض حروفها ، ولهذا فمن المرجح ان النص كان يتضمن ما تبقى من كلمات الآية (أن يكونوا من المهتدين) ليؤدى المعنى الكامل الذى دون من أجله ، وهذا يدل على فقدان بعض القطع الرخامية من مؤخرة الافريز .

ونلمسنا بعض المميزات الفنية في خط النص أهمها :

١ ـ الترويس الماثل في رؤوس بعض الحروف الاولية كالالف واللام والباء ، ووجود التشعير في نهاية الالف الاولية (٤) .

٢ ـ الشكل الخطي بالفتحة ، وكذلك التزيين الخطي بالوردة الخطية والزخرفية النباتية (رسم ١٦٥٦) .

---

١) أنظر الصورة : ١٩٢ والرسم ١٢٥٧ .

٢) كذا في الاصل والصحيح يخش .

٣) التوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسوم : ١٦٥٢ ، ١٦٥٣ .

٤) أنظر الرسوم : ١٦٥٤ ، ١٦٥٥ .

٣ـ تراكب بعض الكلمات فوق حروف الكلمات التي تسبقها ، وذلك للقضاء على الفراغ المتخلف فوقـها والاقتصاد في المساحة . ومن أمثلة ذلك وجود لفظ الجلالة فوق حرفي السـين والميم من كلمة (بسم) ووجود نفس اللفظ فوق كلمة (من) ، وكذلك كلمة (مسـاجد) فوق كلمة (يعمر) وكلمة (بالله) فوق حرفي الميم والنون في كلمة (آمن) ، بالاضافـة الى وجود كلمة (فعسـى) فوق لفظة الجلالة (١) .

ومن المرجح أن الافريـز كان يتوج أحد المداخل الاثرية للمزار وان كنا لم نعثـــر عليه ، وذلك لان معظم الافاريـز المشابهة له وجدناها متوجـة لمداخل اتابكية أوردنـــا ذكرها لدى الكلام عن أفريـز جامع الشيخ شمـس الدين .

ولا يوجد ما يدل على تاريخ الافريـز ، كما أن العمارة التي وجد فيها مرت بـأدوار معمارية مختلفة لا يمكن التعويل عليها في هذا الخصوص ، ومع هذا فاننا نرجح عودة هـذا الافريـز وشـريطه الكتابي الى نفـس الفترة التي ينسـب اليها أفريز مسجد الشيخ شمس الدين الآنف الذكر ، وهي فـترة حكم بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ ـ ٦٥٧ هـ) ، وذلك للتماثـل الكبـير بين الافريـزين ، ولا سيما تكونهما من مناطق معمارية على هيئة الاقواس المتتابعـة ونحتها على أرضية مقعرة ثم اشغالها بالاوراق النخيلية الثلاثية ، وكذلك تتويجهـــا بأشرطة كتابية بخط الثلث .

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٥٣،١٦٥٢ .

ثانيا / الافاريــز الزخرفية الخالية من الكتابات

١- أفريــز جامــع جمشــــيد

اكتشفت في الجامع المذكور خمس قطع من الرخام الأزرق مطعمة بزخارف نباتية مــن الرخام الأبيــض، أربع منها ثبتت على عتبة مدخل الجامع الغربي ، وقطعة أخرى تقع في حائط الجامع الى يمين الداخل من المدخل المذكور (١) . وهي من المخلفات الاثريــة التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة .

والموضوع الزخرفي في هذه القطع يعتمد على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وتدابرهـا وتقابلها اذ يـبدأ من غصنين يخرجـان من أسفل ورقة نخيلية ثلاثية ثم يتفرع كل منهمـا الى فرعين ينتهي الأسفل بنصف ورقة ثنائية الانصال تحف بالورقة النخيلية الســابقة . بينما الفرع العلوي يتجـه نحو الداخل والأعلى حتى يتصل مع نظيره القادم من الجهــة المقابلة بواسطة عنصر هلالي ، ثم يفترق عنه وينحني نحو الأعلى والخلف على هيئة نصف قوس مفصص يكون لدى التقائــه مع مثيلـه الآتي من الجهة الأخرى ما يشبه القوس الثلاثــي المفصص . والملاحظ على هذه الأغصان وتفرعـاتها هو تقاطعها عدة مرات اثنــــاء اتجاهاتهــا المختلفة (٢) .

وطريقة تطعيم العناصر الزخرفية هنا كانت بمستوى الأرضية وبدرجة متقنة بحيـــث لم نجد أيــة فواصل بينها وبين الأرضيات المطعمة عليها ، كما أن الموضوع الزخرفي ونوعية العناصر وطريقة وأسلوب التطعيم في هذه القطع مماثلا تماما لزخارف أحد الافاريــــز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٣) .

وعلى هذا الأساس نرجح نسبة القطع التي نحن بصدد دراستها الى العهد الاتابكي من جهة ، ووجود تأثيرات فنية متبادلة بينها وبين أفريــز المدرسة المذكورة المنوه عنه مــن جهة أخرى .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٢٥ – ١٢٢٨ والصور : ١٧٥، ١٧٤ .

٢) أنظر الرسوم السابقة .

٣) أنظر الرسوم : ١٢١٧، ١٢٢٤ .

ولما كانت جميع القطع ذات زخارف متشابهة كما اتضح لنا لذا نرجح عند ذلك عودتها الى أفريز موحد في بداية الأمر ، وربما كان على هيئة أفريزين مزدوجين تفصلهما منطقة عريضة صماء معتمدين في ذلك على هيئة أفاريز القطعة المثبتة في حائط الجامع الى يمين الداخل اليه من مدخله الغربي (الصورة ١٧٤) .

٢ـ أفريز مسجد الشيخ قاسم الرحماني (١)

توجد قطعتان من الرخام الأزرق المطعم بزخارف هندسية من الرخام الأبيض(٢) كانتا مثبتتين في حائط المصلى الداخلي بالمسجد الى يمين المحراب(٣) ، ثم انتزعتا من موضعهما من قبل مديرية الآثار بعد تردي أحوالهما وعرضتا فيما بعد في متحف الموصل .

ويظهر أن القطعتين كانتا تعودان بالأصل الى افريز موحد نظرا لطبيعة زخارفهما الهندسية وأسلوب تطعيمهما وتساوي قياساتهما تقريبا .

فالقطعة الأولى دب التلف الى بعض جوانبها (٤) ، وهي مربعة الشكل طول ضلعها (٥٩ سم) وثخنها (٥ر٦ سم) ، طعمت بزخارف هندسية تتألف من منطقة مربعة ذات أطار عريض طعم بأشكال هندسية رباعية متكررة يتألف كل منها من أربع وحدات شبه مربعة ذات رأس مدبب يتجه نحو الخارج تدور حول مركز مربع ناتج من الأرضية المتخلفة بينها ، وتفصل بين هاتيك الأشكال عناصر مستطيلة ذات رأسين مدببين . ونتج عن ترتيب الاشكال المذكورة وتطعيمها وبعض الأرضيات المتخلفة بينها أشكال نجمية متكررة .

---

١) يقع المسجد المذكور في محلة حوش الخان في الجهة الشرقية من مدينة الموصل قرب شارع نينوى . (الصوفي : الآثار والمباني العربية الاسلامية في الموصل ، ص ١٨) . ويعد من الاماكن القديمة التي تعود الى فترة الحكم الاموي . (يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٣٣) . ويرى الصوفي أن المسجد من بقايا مدرسة الحر بن يوسف المتوفى سنة (١١٣ هـ) الذي كان واليا على الموصل في عهد الأمويين . (الصوفي : المرجع السابق ، ص ١٨) .

وعلى الرغم من الاهمية التاريخية والأثرية لموقع هذا المسجد فأن الترميمات والاهمال وعوامل الطبيعة فعلت فعلها فيه بحيث تحول الى كومة من الأنقاض وقبل ثلاث سنوات نقلت مديرية الآثار المخلفات الأثرية التي بقيت فيه . ولم يبق منه حاليا سوى أرضه التي خلت من المعالم الأثرية .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٢٩ ، ١٢٣١ والصور : ١٦٧ ، ١٦٨ .

٣) الصوفي : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

٤) أنظر الرسم : ١٢٢٩ والصورة ١٦٧ .

أما المنطقة المربعة نفسها فشغلت بدائرة ذات محيط عريض طعم بمثلثات تتجه رؤوسها نحو الداخل ، ولوزات تتجه رؤوسها نحو الخارج . وقد تركت هذه الوحدات المطعمة فيما بينها أجزاءا من الأرضية اتخذت اشكالا مسننة . بينما طعمت الدائرة نفسها بمثلثات ولوزات على نفس غرار مثلثات ولوزات الاطار الخارجي للمنطقة ، ولكنها كانت أطول من سابقاتها ، ونتج عن ذلك ثلاث نجيمات يكتنف بعضها البعض الآخر لكل منها اثنا عشر رأسا (١) .

أما القطعة الثانية فهي الأخرى مربعة الشكل طول ضلعها (٦٠سم) وثخنها (٥ر٦ سم) يتكون موضوعها الزخرفي من جامة مربعة ذات اطار طعم بمثلثات من الرخام الأبيض تتجه رؤوسها نحو الداخل وتتصل فيما بينها ، بينما قواعدها تتجه نحو الخارج ، مما أدى الى تكوين معينات متتابعة من الأرضيات المتخلفة بين تلك المثلثات المطعمة (٢) .

وباطن الجامة زخرفت بنجمة ثمانية تكونت من تداخل وتقاطع شكل مربع مع شكلين شبه مستطيلين . ثم شغلت النجمة المذكورة بشكل هندسي أشبه ما يكون بالطبق النجمي وتكون من نتيجة تداخل وتقاطع جميع الهيئات الهندسية المنوه عنها وحدات هندسية مختلفة ، كبيوت الغراب ، واللوزات ، والمثلثات وأشباه الكندات طعمت جميعها من الرخام الأبيض (٣) .

وطريقة التطعيم في هذه القطعة والقطعة السابقة لها نفذت بصورة دقيقة جدا لم نعهدها الا في وحدات أفاريز مطعمة في العهد الأتابكي ، كما هو الحال في أفريز جامع الامام محسن (٤) ، وشريط حضرة مزار الامام عون الدين (٥) ، وبعض الافاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦) ، لذا نرجح عودة الأفريز التي تمثل

---

١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٢) أنظر الرسم : ١٢٣١ والصورة ١٦٨ .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

٥) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

٦) أنظر الصور : ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٤ - ١٦٦ .

القطعتين اللتين نحن بصدد دراستهما الى العهد الاتابكي ، ولكننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار بساطة الوحدات الزخرفية وكبر حجمها عما كانت عليه في العهد الاتابكي ، عندها يمكن نسبة القطعتين الى الفترة الايلخانية الاولى التي امتدت اليها طريقة التطعيم بواسطة الرخام ، كما هو الحال في محراب مزار بنات الحسن (صورة ٤٨) .

٣ ـ أفريز مزار أم التسمة

وجدت قطعة مستطيلة من الرخام الازرق (٤٥ x ٢٤سم) فوق العتبة السفلى لمدخل حضرة المزار المذكور ،وهي من المخلفات الاثرية التي تدرس وتنشر لاول مرة .

وقد طعمت القطعة بوحدات وأشكال هندسية من الرخام الابيض طعمت داخل اشكال هندسية أخرى نتجت من الأرضيات المتخلفة بين القطع المطعمة نفسها ،وادى كل ذلك الى تكوين عدد من النجيمات الثمانية يكتنف بعضها البعض الآخر (١) . وقد وجدنا مثل هذا التكوين الفني في السابق في بعض الافاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٢) ،وأفريز هيكل مارايشوعياب في كنيسة مارأشعيا (٣) .

ومن المحتمل ان القطعة كانت تمثل في البداية جزء من أحد الافاريز المبطنة للجدران الداخلية في العمارة، شأنها في ذلك شأن جميع الافاريز المطعمة التي تطرقنا اليها فيما سبق .

وطريقة تطعيم الأرضيات الرخامية بوحدات رخامية أخرى مغايرة باللون ظهرت في المدينة خلال العهد الاتابكي وامتدت الى الفترة الايلخانية الاولى ،ثم توقفت عندها (٤) .

ونتيجة لوجود ظاهرتين فنيتين في قطعتنا هنا : دقة تطعيم زخارفها التي اقتصرت على العهد الاتابكي ، وكذلك بساطة تلك الزخارف التي توحي بعودتها الى العهد الايلخاني ، لذا نميل الى نسبة هذه القطعة الى العهد الاتابكي ، أو الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، وان كان يميل ترجيحنا الى العهد الأول .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٤٠ والصورة ١٥٢ .
٢) أنظر الرسوم : ١١٩٧، ١١٩٨ والصور : ١٦٤، ١٦٥ .
٣) أنظر الرسم : ١٢٣٨ والصورة ١٧٣ .
٤) تطرقنا الى ذلك لدى الكلام عن طرق تطعيم الرخام في الموصل في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٤ ـ أفريز جامع الامام محسن

اكتشفت خلال تحسسي لجدران الغرفة الاثرية في الجامع المذكور قطعتين من الرخام الأزرق مثبتتين في الحائط الشرقي تعود لافريز واحد (الصورة ١٤٨) ، يبلغ طول القطعة الأولى (٨٠ سم) وعرضها (٦٢ سم) ، بينما طول الثانية (٦٢ سم) وعرضها (٦٠سم) (الصورة ١٤٨) .

ويتوج القسم العلوى من كل قطعة افريزان رشيقان تفصل بينهما منطقة عريضة صماء . وقد زخرفا بزخارف متشابهة طعمت بواسطة الجبس يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الغصن الالتوائية التي تنبثق اثناءها أوراق ثنائية الانفصال تشغل كل منها احد المناطق شبه الدائرية التي كونها الغصن نفسه اثناء حركته (١) .

ونرجح نسبة القطعتين المكونتين للافريز الذى نحن بصدد التنويه عنه الى الفترة الايلخانية الثانية ، وذلك لأن طريقة التطعيم بالجبس اقتصرت على الفترة المذكورة من ناحية ، ولأن زخارف الافريز تماثل من حيث الموضوع الزخرفي ونوعية العناصر وطريقة التطعيم ومادته ذلك الافريز الذى وجدناه من قبل يحف بالشريط الكتابي الدائر على الاطار الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم المنسوب الى الفترة المذكورة (٢) .

---

١) أنظر الرسم : ٩١١ والصورة السابقة .

٢) أنظر الرسم : ٩١٠ والصورة ٧١ .

٥ ـ الافاريز المعروضة بمتحف الموصل

توجد ست قطع رخامية في المتحف المذكور تعود بالاصل الى ثلاثة أفاريز مختلفة . بعضها تضمن زخارف نافرة (١) ، والبعض الآخر تضمن زخارف مطعمة (٢) .

أ . القطع الرخامية ذات الزخارف النافرة :

توجد ثلاث قطع رخامية مزخرفة بهذا النوع من الزخارف منها قطعتان مستطيلتان متشابهتان تماما من حيث التكوين الزخرفي ونوعية العناصر واسلوب تنفيذها ومميزاتها الفنية ، علاوة على تساوى القياسات اذ يبلغ طول كل قطعة (٩٣ سم) وعرضها (٤٩ سم) وثخنها (١٣ سم) .

وزخارف كل قطعة تتكون من خطوط عريضة مضلعة القطاع تقاطعت مع بعضها فكونت صفين من المناطق المفصصة الرباعية بوضعية عمودية يحصران بينهما صفا آخر من المناطق شبه النجمية كما يحف من الخارج صف آخر مكون من أنصاف المناطق شبه النجمية . وأحيط التكوين الزخرفي المذكور بخطين مزدوجين يرتبطان مع بعضها بحلقات رابطة (٣) .

ويتألف كل صف من صفي المناطق الرباعية من أربع مناطق تشغل كلا من المنطقتين العليا والسفلى وردة ربيع موصلية مقعرة الفصوص ، بينما شغلت كل منطقة من المنطقتين الجانبيتين بوردة مقببة ذات فصوص حلزونية . أما الصف الوسطي من المناطق شبه النجمية فشغلت كل منطقة من مناطقه الثلاث بوردة ربيع موصلية تتميز بكبر الحجم نتيجة اتساع المناطق التي شغلتها . وبالنسبة للمناطق النصفية المحصورة بين المناطق المفصصة الرباعية واطار القطعة الخارجي فشغلت بهيئات هندسية ذات اشكال رباعية وشبه مستطيلة (٤) .

ونفذت جميع المناطق والعناصر التي تشغلها بواسطة اسلوب الحفر البارز الرأسي .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٦٧ ، ١٢٧٠ والصور : ١٧٦ ، ١٧٧ .

٢) أنظر الرسوم : ١٢٣٤ ـ ١٢٣٦ والصور : ١٦٩ ـ ١٧١ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٧٠ والصورة ١٧٧ .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

والقطعتان لا تحملان تاريخا مدونا ، ولهذا سنتبع طريقة الدراسة المقارنة لرد الافريز الذى تؤلفانه الى أقرب عهد يرجع اليه .

فالخطوط العريضة ذات القطاع المضلع التي ترتبط مع بعضها بحلقات رابطة لم نعهدها في الموصل الا في النصف الاول من القرن السابع الهجرى في عهد بدر الدين ، كما في اطار مدخل مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (١) ، كما أن عناصر وريدات الربيع الموصلية (البابونج)، وكذلك الوريدات المقببة ذات الفصوص الحلزونية كانت من أهم العناصر الزخرفية التي ظهرت لاول مرة في العهد الاتابكي منذ النصف الاول من القرن السابع الهجرى وانتشرت خلاله بكثرة ، كما هو الحال في مدخل حضرة المزار الآنف الذكر ، ومدخلي جامع الامام الباهر وكنيسة المارحودينى المعاصرين له ، وأفريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) (٢) ، ثم امتدت الى بعض مخلفات الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، كما في زخارف تتويجة محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٣) ، ومحراب جامع الفخرى وطاقة بيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا .

أما المظاهر الفنية لزخارف القطعتين ، كتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي ، وكبر حجم العناصر وانعدام الرشاقة فيها ، واتساع ارضياتها وزيادة غورها لم نعهدها بصورة واضحة وجلية الا في مخلفات العهد الاتابكي من فترة بدر الدين لؤلؤ ، كما في تتويجات محرابي مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) ، ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٤) . ثم امتدت بعد ذلك الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني ، كما في تتويجة محراب مزار بنجة علي الآنف الذكر (رسم ٧١٣) .

وعلى هذا الأساس اصبحت العناصر الزخرفية والميزات الفنية واسلوب التنفيذ لزخارف القطعتين اللتين نحن بصدد دراستهما مماثلة لزخارف مخلفات أثرية يرجع بعضها الى العهد الاتابكي في فترة بدر الدين لؤلؤ ، والبعض الاخر يرجع الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني . لذا ارجح نسبة قطعتي الافريز الذى نحن بصدد

---

١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

٢) أنظر الرسوم : ٤٢، ٤٦، ٤٨، ٧١٤ .

٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٧١٣ .

٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٣٧ . أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧١٧ .

التنويه عنه الى احدى الفترتين من العهدين المذكورين .

أما القطعة الثالثة التي تتضمن زخارف نافرة فهي الاخرى من الرخام الازرق ذات هيئة مستطيلة طولها (٨٩ سم) ، وعرضها (٣٥ر٥ سم) ، وثخنها (٦سم) . ويعتمد التكوين الفني لزخارفها على مبدأ التناظر التمثيلي حيث يبدأ موضوعها الزخرفي من محور على هيئة عنصر كأسي ذو بطن مجوفة منفوخة يستدق من الاعلى ليحمل ورقة نخيلية محورة ذات أنصال جانبية وسفلى صغيرة تنتهي رؤوسها بتكورات على نفسها ، بينما النصل العلوى تميز بتجويفه وبأتخاذه رأسين مدببين على هيئة الرؤوس النجمية [(١)] . ومثل هذا العنصر وجدناه من قبل في زخرفة صدر محراب الجامع الاموى (٥٤٣ هـ) [(٢)] ، وان كان في تلك الزخارف يتميز برشاقته .

ويخرج من أسفل العنصر المذكور غصنان ينحني كل منهما نحو الخارج والاعلى ثم يقترب من المحور حتى يلتقي معه في محور الزخرفة ، ثم سرعان ما ينشطر عنه ويتجه نحو الخارج والاعلى .

ولم ينته الموضوع الزخرفي عند هذا الحد بل يخرج من بطن العنصر الكأسي المحورى قاعدة كمثرية يخرج منها غصنان يتجه كل منهما نحو الخارج ثم يتفرع الى فرعين : أحدهما يتدلى نحو الاسفل وينتهي رأسه بتكور على نفسه ، أما الاخر فيتجه نحو الاعلى ثم تنبثق منه نصف ورقة مفصصة ذات قاعدة كأسية ، وبعدها يواصل الفرع سيره ويتفرع بدوره الى فرعين أحدهما ينحدر نحو الاسفل والاخر يتجه نحو الداخل والاعلى حتى يتصل مع فرع الغصن المناظر القادم من الجهة الثانية ليحمل معه عنصرا كأسيا على غرار العنصر الاول في أسفل الزخرفة لم يظهر منه سوى أقسامه السفلى ، بينما أقسامه العليا ذهبت مع القسم المفقود من القطعة [(٣)] .

ومن أهم الظواهر الفنية التي تلمسناها في هذه القطعة هي قلة رشاقة العناصر والغور الموجود داخل الانصال والاغصان ، واتساع ارضياتها وزيادة غورها ، وتنفيذها

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ والصورة ١٧٦ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٧ ، رسم ١٣ . أنظر الرسوم : ١١٦٦ ، ١٢٦٩ .

٣) أنظر الرسم : ١٢٦٧ والصورة السابقة .

بواسطة الحفر الرأسي ،وانتهاء الاتصال بتكورات على نفسها (١) . وبما أن معظم الظواهر الفنية المذكورة قد تمثلت في زخارف القطعتين السابقتين (٢) ، لذا نرجح نسبتها الى نفس العهد الذى نسبت اليه هاتيك القطعتين .

ب . القطع الرخامية المطعمة :

توجد في متحف الموصل ثلاث قطع من الرخام الأزرق الفاتح مجهولة المعثر تبلغ طول القطعة الاولى (٦٢ سم) وعرضها (٣٤ سم) وثخنها (٢٨ سم) . بينما يبلغ طول القطعة الثانية (٤٢ سم) ،وعرضها (٣٥ سم) ،وثخنها (٢٨ سم) . أما القطعة الثالثة فبلغ طولها (٤٢ سم)، وعرضها (٣٢ سم) ،وثخنها (٢١ سم) .

ومما لا شك فيه أن القطع الثلاث كانت ترجع بالاصل الى أفريز واحد نظرا لتجانس زخارفها من حيث : التكوين الفني ،وطبيعة العناصر ،وأسلوب التنفيذ (٣) .

فزخارف كل قطعة تعتمد في تكوينها على طريقة (خيط ضرب) ومفادها مد الخطوط الهندسية المستقيمة باتجاهات مختلفة بواسطة الخيط أو ما يعوض عنه وفق أسس هندسية دقيقة ، وهنا سلكت الخطوط اتجاهات عمودية ومائلة ، ثم تقاطعت فيما بينها مكونة أشكالا هندسية مختلفة كاللوزات والمضلعات والمعينات تتجمع حول مراكز معينة ،ثم تتكرر فيما بعد لتشغل جميع سطوح القطع الرخامية المعدة لها .

وقد نفذت الزخرفة بطريقة التطعيم ، اذ طعمت جميع عناصرها الآنفة الذكر بالرخام الأبيض ،بينما الخطوط المتخلفة بينها من الارضية أصبحت بمثابة أطر لها .

ولما كانت طريقة التعطيم بالرخام قد ظهرت في مدينة الموصل خلال العهد الاتابكي ، ثم امتدت الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني وتوقفت عندها ،لذا يكون في حكم المؤكد عودة الافريز الذى تكون القطع التي في متناول دراستنا الى أحد العهدين المذكورين . ولكننا نرجح عودة الافريز الى الفترة الاولى من العهد الايلخاني آخذين بنظر الاعتبار عدم دقة التطعيم التي تمثلت في وجود بعض الفواصل الموجودة

---

١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٢) أنظر الرسم : ١٢٧٠ والصورة ١٧٧ .

٣) أنظر الرسوم : ١٢٣٤ ــ ١٢٣٦ والصور : ١٦٩ ــ ١٧١ .

بين الأشكال المطعمة والأرضيات المتخلفة بينها ، وهي الصفة التي عهدناها من قبل في زخارف مطعمة بنفس الطريقة تعود الى الفترة المذكورة ، كزخارف صدر محراب مزار بنات الحسن (١) ، وزخارف أحد أفاريز كنيسة مارأشعيا (٢) . بينما الزخارف المطعمة بنفس الاسلوب والمادة في المعهد الاتابكي بلغت الدقة فيها أوج عظمتها الى درجة لا يمكن فيها تمييز الاشكال المطعمة عن الأرضيات الفاصلة بينها الا بواسطة اختلاف اللون ، وذلك لانعدام الفواصل المتخلفة بينها . وبين تلك الأرضيات نهائيا . وخير مثال على ذلك أفريز جامع الامام محسن (٥٨٩ _ ٦٠٧ هـ) (٣) . والافاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ _ ٦١٥ هـ) (٤) .

---

١) أنظر الصورة : ٤٨ والرسوم : ١٢٤٢ _ ١٢٤٤ .

٢) أنظر الصور : ١٧٢ ، ١٧٣ والرسوم : ١٢٣٨ ، ١٢٤١ .

٣) أنظر الصور : ١٤٩ _ ١٥١ والرسوم : ١١٦٨ _ ١١٧٠ .

٤) أنظر الصور : ١٦٤ ، ١٦٥ والرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ .

٦ـ أفريز مدرسة بدر الدين لـؤلـؤ

اكتشفت الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من موقع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعة مستطيلة الشكل (١١٠ × ٥٦ سم) من الرخام الأزرق الداكن نحتت عليها زخارف نباتية بواسطة أسلوب الحفر البارز الرأسي (١) . يعتمد موضوعها الزخرفي على مبدأ تتابع العناصر وتناوبها وتقابل بعضها وتدابر البعض الآخر، حيث يبدأ من ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال يخرج من أسفلها غصنان يتجهان نحو الخارج بصورة منحنية، ثم ينقسم كل غصن الى فرعين يلتوي العلوي منهما ويتقاطع مع نظيره الآتي من الجهة المقابلة مكونا معه منطقة دائرية تشغلها ورقة مفصصة ، وبعد ذلك يفترقان نحو الجانبين حتى ينتهي كل فرع بنصف ورقة ثنائية يستدق نصلها العلوي ويتصل مع نظيره القادم من الجهة الأخرى ويحمل معه ورقة نخيلية ثلاثية . أما الفرع السفلي من الغصن نفسه فينتهي بنصف ورقة ثنائية أيضا يستدق نصلها العلوي ويرتد نحو الخلف ، حتى يتصل مع شبيهه الآتي من الجهة المقابلة ، ويحملان سوية ورقة نخيلية ثلاثية بعد أن كانا قد كونا منطقة شبه بيضوية تحف بالمنطقة الدائرية السابقة .

وتتمثل في زخرفة القطعة مظاهر فنية متعددة منها :

١ـ زيادة غور الأرضية واتساعها مما اعطى تلك العناصر نوعا من التجسيم (٢) .

٢ـ خروج العناصر من بعضها ، كخروج الأوراق النخيلية الثلاثية من أنصاف الأوراق الثنائية بعد اتحادها مع بعضها (٣) .

٣ـ وجود ظاهرة الانقسام داخل الأغصان والتفصص داخل انصال الأوراق (٤) .

٤ـ قلة رشاقة العناصر بصورة عامة بأسلوب لم يؤثر على جمال الزخرفة الفني ودقة تنفيذها (٥) .

---

١) أنظر الرسم : ٧١٥ والصورة ١٧٩ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٥) أنظر الرسم والصورة السابقة .

ومن العناصر الفنية التي تلمسناها في الزخرفة هي :

أ • أوراق نخيلية ثلاثية الانصال بهيئات ثلاث : الهيئة الاولى تتكون من نصلين جانبيين يتميزان بالضخامة والقصر وتدبب يعلوهما نصل ثالث مجوف على شاكلة القوس المدبب (رسم ٧٢٥) • أما الهيئة الثانية للأوراق فتتميز بنصل علوي - على شاكلة نصل الهيئة السابقة - يرتكز على نصلين جانبيين يمتد كل منهما نحو الخارج ويستدق بصورة تدريجية، ثم ينتهي رأسه على نفسه بهيئة كروية (رسم ٧٢٤) • بينما الهيئة الثالثة فشبيهة بالهيئة المذكورة مع اختلافات طفيفة (رسم ٧٢٦) •

ب • أنصاف أوراق نخيلية ثنائية الانصال ، تتدلى الأنصال السفلى وتنتهي بهيئات كروية ، في حين نرى الانصال العليا تستدق وتتحول الى هيئات خنجرية ، ثم يحمل نصلا كل ورقتين متقابلتين أو متدابرتين ورقة ثلاثية الانصال [١] •

ح • وردة ذات فصوص متعددة تتخللها التقعرات ، وهي من نوع وردات الربيع الموصلية (البابونج) [٢] •

والتكوين الزخرفي بعناصره ومميزاته الفنية في القطعة [٣] يشابه الى حد كبير زخارف الأفريز المبطن لجدران حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم [٤] (المنسوب الى سنة ٦٣٧ هـ) ، وكذلك الزخارف المتوجة لمحراب المزار المذكور (٦٣٧ هـ) [٥] ، ومحراب مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) [٦] وكلها أتابكية من فترة بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) • كما أنها تشبه نوعا ما الزخارف المتوجة لمحراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) [٧] من الفترة الايلخانية الأولى ، مما يرجح نسبة القطعة التي نحن بصدد دراستها الى القرن السابع الهجري • ولكن نظرا لدقة عناصرها واسلوب

---

١) أنظر الرسم والصورة السابقة •

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة •

٣) أنظر الرسوم : ٧١٥ ، ٧٢٤ - ٧٢٦ والصورة ١٧٩ •

٤) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٢٧ - ٧٢٩ والصور : ١٨٧ - ١٩١ •

٥) أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧٣٠ - ٧٣٢ والصورة ١٨٦ •

٦) أنظر الرسوم : ٧١٧ ، ٧٣٣ - ٧٣٥ •

٧) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ - ٧٢٠ والصورة ٤٧ •

تنفيذها التي تماثل مخلفات بدر الدين لؤلؤ الآنفة الذكر ، وكون زخرفة محراب مزار بنجة على دونها في المستوى الفني ، نرجح نسبتها الى فترة بدر الدين لؤلؤ من العهد الأتابكي • كما نرجح بنفس الوقت أن القطعة في الاصل كانت تمثل جزءا لافريز يبطن احد جدران العمارة التي كانت تضمها شأنها في ذلك شأن القطع المكونة لافريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم • وقد استندنا في ذلك على ضخامة القطعة اذا ما قيست بالقطع المشابهة المتوجة للمحاريب السابقة الذكر •

٧ - أفريز كنيسة مارأشعيا

اكتشفت في هيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشعيا قطعة من الرخام الأزرق الفاتح مستطيلة الشكل (٢٣ x ٨٦ سم) زخرفت بمقرنصات متتابعة على أرضية مقعرة شغلت كل منها بزخارف نباتية تبدأ من محور الزخرفة بعنصر دائري يخرج من أسفله غصنان ينتهي كل منهما بنصف ورقة ثنائية . كما يخرج من أعلى العنصر نصفا ورقة ثنائية بصورة متدابرة تتصل انصالهما العليا على هيئة القوس المدبب . ويعلو المقرنصات منطقة صماء (١) .

ومن المرجح أن القطعة المذكورة كانت تمثل بالأصل أفريزا متوجا لأحد المداخل ، وذلك لأن الأفاريز المقرنصة كما هو موجود في القطعة كانت تتوج معظم المداخل الأتابكية من عهد بدر الدين لؤلؤ ، كمداخل حضرة مزار الامام عون الدين (٢) ، وكنيسة المارحودي يني (٣) ، وجامع عصر الأسود (٤) ، ومزار الامام محمد بن الحنفية (٥) ، علاوة على بعض مداخل الفترة الأيلخانية الاولى ، كمدخلي الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا (٦) .

ونرجح نسبة الأفريز الذي كانت تمثله القطعة الى الفترة الأيلخانية ، وذلك لأن مقرنصات الأفاريز الأتابكية كانت مشغولة بورقة ثلاثية يتميز نصلاها الجانبيان بالضخامة وتدبب الرأس ، يعلوهما نصل ثالث مجوف على هيئة القوس المدبب (٧) ، ويتوج كل ذلك بشريط كتابي في جميع الحالات (٨) . بينما طبيعة زخارف المقرنصات في قطعتنا

---

١) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصورة ١٩٦ .

٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٣ .

٣) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

٤) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ٢٠ .

٥) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢١ .

٦) أنظر الصور : ٣١ ، ٣٢ .

٧) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٤ .

٨) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ .

وانعدام الشريط الكتابي المتوج لها [١] يجعلها شبيهة الى حد كبير بالافريز المماثل المتوج لمدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا الآنف الذكر [٢] المنسوب الى الفترة الايلخانية الاولى كما اسلفنا. وبالاضافة لما تقدم فان جميع المخلفات الاثرية التي تطرقنا اليها في كنيسة شمعون الصفا من مداخل وأعمدة وأفاريز منسوبة الى الفترة المذكورة [٣] .

---

١) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصورة ١٩٦ .

٢) أنظر الرسم : ١٢٦٤ والصورة ٣٢ .

٣) أنظر الرسوم : ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٨، ٨٠، ١٦٥، ١٦٦، ١٧١، ١٢٣٨ .

ثالثا / الاشرطة الكتابيـــة

١ـ شريط الجامع النوري

يتوج الشريط في الوقت الحاضر مدخل القاعة الاسلامية في المتحف العراقي ببغداد.
وكانت مديرية الآثار العامة قد نقلتــه الى بغداد بعد هدم الجامع ومحاولة اعادة بنائه سنة ١٣٣٤ هـ . وهو يتكون من اربع قطع من الرخام الابيـض طولها مجتمعـــة (٣٥ر٤م) ، وعرضها (٣٣سم) طعمت بنـص قرآني شكلت حروفه وتزييناتها الخطية من الرخام الاسـمر الداكن (١) . ولم يدرس هذا الشريط في السابق دراسة تفصيلية باستثناء عبـــارات مقتضبـة لا تتجاوز السطر الواحد وردت بخصوصه عند بشير فرنسيس وناصر النقشبندي (٢) والديوه جي (٣) .

والشريط يتضمن النص التالي :(((قد نرى) ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وانــه للحق من ربك وما الله بغافل عما تعملون . ومن حيث خرجت فول وجهــك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا ....)) .

ولا يعرف الطول الحقيقي للشريط ، وذلك لفقدان معظم أجزائه ، ولكننا نتمكن في نفس الوقت أن نقدر بعـض ما فقد منه . فمما لا شك فيه أن نـص الشريط كان يتضمن البسملة وذلك لانــه يشتمل على آيات قرآنية ، كما أنــه لا يمكن ان يـبدأ بعد البسملة بكلمـــة (قديـر) لانها تمثل آخر كلمة من الآية (١٤٨) لسورة البقرة بل من المرجح أن الآيــة المذكورة كانت على الاقل كاملة ـ ان لم تكن قد سبقتها آيات أخرى ـ والآية هـــي ((ولكل وجهة هو موليها فاستبقوا الخيرات أين ما تكونوا يأت بكم الله جميعا إن الله على كل شيء قدير)) ، كما أن النص الحالي نجده من جهة أخرى يتضمن الآية (١٤٩) علاوة على القسم الاول من الآية (١٥٠) واذا اخذنا بنظر الاعتبار أن هذه الآية كانــت بالاصل كاملة وهو المرجح في النصوص القرآنية فيكون القسم المفقود منها هو ((... وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حجة الا الذين ظلموا منهم فلا تخشوهم واخشوني ولاتم نعمــتي عليكم ولعلكم تهتدون)) .

---

١) أنظر الصـور : ١٩٧ ـ ٢٠٠ .

٢) بشير فرنسيس وناصر النقشبندي : المحاريب القديمة في متحف القصر العباســـي ببغداد ، ص ٢١٦ .

٣) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٤٠ .

واستنادا لما تقدم نتمكن أن نرجح أن الشريط كان على أقل تقدير يتضمن النص ((بسم الله الرحمن الرحيم • ولكل وجهة هو موليها فاستبقوا الخيرات أين ما تكونوا يأت بكم الله جميعا إن الله على كل شيء قدير [١] ، ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وأنه للحق من ربك وما الله بغافل عما تعملون [٢] ، ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حجة الا الذين ظلموا منهم فلا تخشوهم واخشوني ولأتم نعمتي عليكم ولعلكم تهتدون)) [٣] .

وعلى هذا الأساس يكون الجزء المفقود من الشريط أطول من الجزء الباقي الذي بين أيدينا .

أما الخط المتمثل بالكتابة فهو الخط الثلث على طريقة ابن البواب الذي يتميز ببعض المميزات الفنية أهمها :

١ـ الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف واللام والهاء والياء وفي أحرف النون والراء الطليقة ، بالاضافة الى التشعير الماثل في نهاية حرف الالف الأولية •

٢ـ تمثل ظاهرة تسلسل الكلمات في النص وعدم تراكبها •

٣ـ وجود حركات الشكل ، وهيئات من التريينات والزخارف الخطية التي استخدمت لملء الفراغ بين الحروف والكلمات من جهة ، ولتستكمل الكتابة جمالها واتزانها من جهة أخرى • ومن أمثلة ذلك وجود الوردة الخطية ، والزخارف النباتية على هيئات متنوعة من أغصان وأوراق نخيلية وانصافها بوضعيات متنوعة •

ولا بد لنا ونحن بصدد دراسة الشريط ان نبين موقعه الأصلي من العمارة التي كانت تضمه • فالأشرطة الكتابية في مخلفات مدينة الموصل الاثرية كانت تقع عادة في أعلى العناصر المعمارية كالمحاريب والمداخل والشبابيك أو تدور حولها أحيانا [٤] ، وفي احيان أخرى تدور حول الجدران الداخلية لغرف بعض العمارات متوجة لأفاريزها

---

١) البقرة : الآية ١٤٨ •

٢) البقرة : الآية ١٤٩ •

٣) البقرة : الآية ١٥٠ •

٤) أنظر الرسوم : ٤٠ ـ ٥٢ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٣ •

الرخامية التي تبطن الأجزاء السفلى لها . سواء أكانت أفاريز رخامية صماء كما في غرفة مزار الامام عون الدين (١) ،أو أفاريز رخامية مزخرفة كما في الغرفة الأثرية في جامع الامام محسن (٢) ، وغرفة الامام يحيى بن القاسم (٣) .

ولكن طول هذا الشريط يجعلنا نشك لا بل نستبعد وجوده فوق المداخل والمحاريب والشبابيك ،أو دائرا حولها ،كما أن وجوده في أسفل الجدران مباشرة أمر مستبعد هو الآخر ، وذلك لتعرضه للتلف والرطوبة من ناحية ،ولاحتجابه عن الأعين من ناحية أخرى ،ولتضمنه نصوصا قرآنية من ناحية ثالثة . واذن فالمرجح أن يكون موضع الشريط الأصلي فوق أفريز رخامي ،أو متوجا لافريز رخامي مزخرف قياسا بالأمثلة السابقة .

وعلى الأغلب كان الشريط يبطن الجدران الداخلية للمصلى ، أو جدران الرواق الذى يتقدمه ، هذا فيما اذا لم يكن منقولا من عمارة أخرى .

وبعد فلا بد لنا من تبيان الزمن الذى يعود اليه الشريط ، وذلك لعدم تضمنه تاريخا يفصح عن ذلك ، كما أن وجوده في الجامع النورى لا يجعلنا مسلمين بعودته اليه ، وذلك لوجود ظاهرة نقل الآثار من عمارة لأخرى في العهود المتأخرة (٤) . وحتى إذا سلمنا جدلا بعودة الشريط منذ البداية الى الجامع فهذا لا يلزمنا - بدون أدلة مقنعة - الى اعتبار عودة الشريط الى تاريخ البناء الأول للجامع ،وذلك لاحداث تجديدات وترميمات عليه في فترات متعددة (٥) .

ونتيجة لما تقدم وجب علينا استخدام طريقة الدراسة المقارنة لتبيان التاريخ التقريبي للشريط وسنعتمد في ذلك على الأدلة التالية :

أ . طريقة التطعيم ومادته : بينا أن الشريط عبارة عن نص كتابي شكلت حروفه وتزييناتها وتشكيلاتها الخطية من رخام اسود مطعم على ارضية من الرخام الأبيض . وهذه

---

١) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

٢) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

٣) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ .

٤) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٤٥ ، ١٢٤ .

٥) المرجع نفسه ،ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

الطريقة لم تكن سائدة في الموصل قبل العهد الاتابكي أو بعده ، وذلك لأن التطعيم قبل ذلك العهد وبعده كان يتم بواسطة الجبس حيث أن الارضية الرخامية تحفر ثم تطعم بالجبس بدلا من الرخام • ومن أمثلة ذلك صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية الذى يعود الى العهد السلجوقي (١) وكذلك الشريط المتوج لغرفة حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم الذى يعود الى العهد الايلخاني (٢) •

وعلى الرغم من وجود بعض الأمثلة لطريقة تطعيم الرخام على الرخام في العهد الايلخاني ، كما في محراب مزار بنات الحسن (صورة ٤٨) ، والصندوق الرخامي لقبر مزار الامام على الهادى (صورة ٢٣٧) ، الا أنها كانت غير متقنة ، وذلك لوجود فجوات وفراغات بين الأرضية الرخامية وبين العناصر الزخرفية والكتابية المطعمة عليها•

ونستخلص مما تقدم على عصر الشريط في فترة الحكم الاتابكي ولم يبق علينا سوى تحديد القرن الذى يعود اليه ، واذا قارنا طريقة تطعيم الشريط المتقنة بنماذج أثرية من هذا العصر نجدها مقاربة بل مطابقة لطريقة التطعيم التي نفذت بواسطتها الأشرطة الكتابية في أفاريز غرفة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٣) والغرفة الاثرية في جامع الامام محسن نهاية القرن السادس الهجرى (٤) • ومدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ ـ ٦١٥ هـ) (٥) •

ب • الخط ومميزاته الفنية : ان خط الثلث الماثل في كتابة الشريط من حيث رسم الحروف وتناسقها ومميزاتها الخطية ولا سيما الترويس لم ينضج ويبلغ هذه الدرجة من الرقي الا في نصوص تعود الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (٦) ، وبخاصة عهد بدر الدين لؤلؤ • ومن أمثلة ذلك خط الشريط المبطن لغرفة حضرة مزار الامام عون الدين الآنفة الذكر •

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٩٨ ، صورة ٥٣ •

٢) أنظر الصور : ١٨٦ ـ ١٩١ •

٣) أنظر الصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ •

٤) أنظر الصور : ١٤٩ ـ ١٥١ •

٥) أنظر الصور : ١٦٤ ـ ١٦٦ •

٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ •

ويمننا من الزخرفة الخطية تلك الورقة النخيلية الثلاثية تتميز بنصلين جانبيين قصيرين ومدببين ، يعلوهما نصل ثالث يبدو عريضا يكتنفه تجويف ثم يستدق ويلتوى رأسه على نفسه (رسم ١٦٥٧) . ومثل هذه الورقة لا نلاحظها في الموصل قبل عهد بدر الدين ، كما في زخارف محراب مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) [(١)] ، وزخارف محراب مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) [(٢)] .

وهكذا وجدنا أن طريقة تطعيم الشريط وطبيعة خطه وزخارفه التزيينية تشابه أمثلة أثرية أتابكية يعود معظمها الى عهد بدر الدين (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) ، وأن كان بعضها يعود الى نهاية القرن السادس الهجرى ، لذا نرجح أن الشريط استحدث في الجامع خلال ترميمات أو تجديدات حدثت في عهد بدر الدين نفسه ، ومما يشجعنا على هذا الترجيح بالاضافة لما تقدم وجود محراب من الجامع نفسه يعود الى عهد هذا العاهل [(٣)] .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٣ ، رسم ٢٥٨ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٧٢ ، رسم ٢٦٩ ، ٢٧٢ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠١ .

٢ ـ شريط جامع العباس (١)

لم يكن الشريط المذكور معروفا من قبل وقد اكتشفته لأول مرة خلال تحسسي لاقسام الجامع وازالتي الطلاء الجص الذي يعلو مدخله (صورة ٢٠١) ٠

ونحت الشريط على قطعة من الرخام ذات اللون الأخضر الفوسفورى طولها (١٣٦سم) وعرضها (٢٨ سم) متضمنة النص (((١) الرحمن الرحيم ٠ إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر) ٠٠)) (٢) ٠والنص كما هو واضح غير كامل وينم عن فقدان بعض أقسامه من الهداية والنهاية ٠ ففي الهداية من غير شك تنقصه كلمتا (بسم الله) إذ من غير المعقول أن ترد عبارة البسملة ناقصة على هذه الصورة ، كما أن الجزء المتبقي من الآية القرآنية يدل هو الآخر على نقصان النص من النهاية ٠ واذا أخذنا بنظر الاعتبار كون الآية كانت كاملة في الأصل ٠ وهو المرجح في النصوص القرآنية عندها يكون النص الذى كان يحتويه الشريط على أقل ترجيح كالآتي ((بسم الله الرحمن الرحيم ٠ إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما)) (٣) .

واذا كان ما ذهبنا اليه أقرب الى الصواب فيكون الطول الأصلي للشريط بعد إكماله على النحو الذي أوردناه يساوى (٤ر٤٢ م) ٠

---

١) يقع جامع العباس في شارع النجفي قرب السوق الصغير في المدينة ،وقد كان في الأصل مشهدا من المشاهد القديمة لا يعرف بالضبط زمن إنشائه ،ولكن العمرى صاحب منهل الاولياء كان قد اشار الى وجود نص إنشائي يشير الى تجديد المشهد في سنة (٤٠٥ هـ) ولكننا لم نعثر عليه ٠
وجدد المشهد بعد ذلك في سنة (١٢٩٣ هـ) من قبل محمد بن فارس بن خليل ٠ وعند فتح شارع النجفي مؤخرا ذهب قسم من المشهد في الشارع ،بينما القسم المتبقي منه حول الى دكاكين يعلوها غرفة للصلاة ٠وفي سنة (١٣٤٦هـ) قام المرحوم الحاج عبد الباقي الشبخون بهدم المشهد وتجديده وبنى الى جانبه غرفة اتخذها مدرسة لتدريس العلوم المختلفة وبنى فوقها مصلى اتخذه جامعا يجمع فيه ٠ (الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ،ص٢٤٨) ولم يبق من المخلفات الاثرية القديمة في هذه البناية سوى الشريط الكتابي الذى نحن بصدد دراسته ٠

٢) أنظر الرسم : ١٦٤١ والصورة السابقة ٠



٣) الفتح : الآية ١ ـ ٢ ٠

وقد استنتجـنا ذلك على أساس أن طول القسم المتبقي من نـص الشريط على الطبيعة البالغ (١٣٦ سم) ـ كما أوردنا ـ يساوي (٨ سم) على الورق بخط يدنا أي بنسـبة ١/١٧ ، ولما كان طول الجزء المكمل من البسملة والآية يبلغ (١٨سم) على الـورق فيصبح عندئـذ طوله على الطبيعـة (٣٠٦ سم) حسب النسبة التي ذكرناها ، وباضافـة هذا الطول الى الطول الحالي للشريط وهو (١٣٦ سم) ينتج عندنا الطول التقريـبي للشريط وهو (٤٤٢ سم) .

ونستنتج من الطول التقريـبي المذكور الذي وصلنا اليـه أن الشريط كان مثبتا فـي الأصل داخل البناية القديمة ، ونستبعد بنفس الوقت أنه كان على واجهتها ، أو أحـد جدرانها الخارجية ، وذلك لأن مادة الرخام المنحوت عليها الشريط سريعة التأثر بمياه الأمطار التي تكثر في المدينة ، ولا سيما خلال فصل الشتاء . هذا إذا لم يكن الشـريط منقـولا من عمارة قديمة أخرى لان ظاهرة نقل الآثار من عمارة لأخرى كانت موجودة فـي المدينة (١) .

والخط المتمثل بالنـص هو الثلث وفق طريقة ابن البواب ويلاحظ فيه المميزات الفنيـة التالية :

١ـ القطاع المسطح للحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي ، وترابط بعضها كترابـط احرف الراء والحاء والميم والالف الاولية في الكلمتين (الرحيم) و (إنـا) (٢) .

٢ـ ترويس بعض الحروف كالالف واللام الأوليين وتشعير البعض الآخر كالالف الأوليـة (رسم ١٦٤٣) .

٣ـ التشكيل بالفتحة والتزيين الخطي بالحروف التوضـحية والعناصر النباتية وشبـه الهندسية . علاوة الى ظاهرة تسلسل كلمات النص وعدم تداخلها (٣) .

---

١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥ ، ١٢٤ .

٢) أنظر الرسم : ١٦٤١ والصورة ٢٠١ .

٣) أنظر الرسوم : ١٦٤١ ، ١٦٤٢ والصورة السابقة .

والشريط يخل من التاريخ المدون ، الا أننا نرجح عودته الى الفترة الأتابكية من منتصف القرن السابع الهجرى ،ولا سيما عهد بدر الدين لؤلؤ ،وذلك لأن رسم الحروف ومعظم ميزاتها الخطية التي ذكرناها وبخاصة القطاع المسطح للحروف ، وبروزها بواسطة الحفر الرأسي ونضوج ظاهرتي الترويس والتشعير على الشكل المتمثل ببعض الحروف ،لم نعهدها بهذه الدقة والوضوح الا في نصوص مخلفات أثرية تعود الى ذلك العهد كما هو واضح في كتابات محراب الجامع النورى (٦٣٠ ـ ٦٥٧ هـ) (١) وشاهد قبر الخلال (٦٣٤ هـ) (٢) وصندوق ضريح الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ)(٣) ومدخلي (٤) ومحراب مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٥).

وعلاوة على ما تقدم فأن احد العناصر التزيينية وهو العنصر الثلاثي المتكون من التواء الغصن وتداخله على هيئة أنصاف الدوائر وجدناه من قبل في زخرفة كتابة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية اللذين يعاصران الآثار السالفة الذكر (٦).

---

١) الجمعة : المرجع السابق ،ص ٢٩٧ ،رسم ٢٨٤ .

٢) أنظر الرسم : ١٣٣١ والصورة ٢٢٠ .

٣) الجمعة : المرجع السابق ،رسم ٢٨٥ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ ـ ١٤٢٤ ،١٤٢٨ ،١٤٢٩ ،١٤٥٧ ،١٤٥٨ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٧٨ .

٦) أنظر الرسوم: ١٤٥٤ ،١٤٥٥ .

٣ـ شريط قره سراى الكائن على واجهة الســور

دون الشريط على بقايا الســور من الجهة الشرقية المطلة على نهر دجلة والذى تقع عليه مباشرة قره سراى (دور المملكة) [١] المذكورة • وهو منحوت على عشرات القطــع الرخامية من نوع (الحلان) يبلغ طوله (٩ر٣٢م) وعرضــه (٧٤ سم) •

ويلاحظ على نصــه الكتابي أنه أحيط بأطار رشيق مسطح يبدأ على هيئة قوس مفصص ثلاثي وينتهي بنفس الهيئة ليدل ذلك على بداية ونهاية النص (رسم ١٦٦٦) •ومثـل هذه الظاهرة وجدناها في نصوص كتابية أخرى من زمن بدر الدين لؤلؤ ، كما فــي الشريط الدائر على اطار مدخلي مدفن مزار الامام عون الدين (رسم ٤٤) ، وجامــع الامام الباهر (رسم ٤٨) ، بالاضافة الى شريط اطار مزار بنات الحسن (رســم ٨٧) ، والشريط المتوج لافريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم [٢] من العهد الايلخاني • كما يلاحظ أيضا وجود صفين من القطع الرخامية الملساء فوق الشريط والى الاسفــل منــه • ومن المعتقد أن الفنان تعمــد في ذلك ليدلل على وجود النص ووضوحــه مــن جهة ، وليظفــي اليه رونقــا وجمالا من جهة أخرى [٣] •

---

١) دور المملكة تقــع على نهر دجلة قريبــة من مزار الامام يحــيى بن القاسم ، ولم تــزل بقاياها تعرف باسم (قره سراى) •

وأول من بنى دار الامــارة في هذا الموقع هم الحمدانيون ثم بنى العقيليــــون بعدهم دورهم علــى انقاضــها ، كما أن الســلاجقة بعد ذلك بنو لهم (دار سلطنة) أو دار ملك في نفس المكان •

وفي بداية العهــد الاتابكي هــدم عماد الدين تلك الدور ووســعها فصــارت تعــرف بـ(دور المملكة) ، وآخر من وسعــها ورمم بعض أقسامها واتخذهــا دار أمارة له هو بدر الدين لؤلؤ •

وما تبقى منها في الوقت الحاضر هــو عبارة عــن قاعــتين متجاورتين وكل منهمــا تتألف من طابقــين فيهما شــبابيك تطل على النهر •

فالقاعــة الجنوبية خالية من الكتابة والزخارف • أما القاعة الشمالية فمدون حــول جدرانها الداخلية كتابة من الجص تتضمن أسم بدر الدين لؤلؤ وبعــض القابه • (الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١١٧ ـ ١١٨) •

٢) أنظر الرسوم : ١٧٢٣ ، ١٧٢٤ ، ١٧٢٩ والصورة ١٨٩ •

٣) أنظر الصور : ٢٠٣ ـ ٢٠٦ •

والكتابة نفذت بقلم الثلث البارز على أرضية غائرة ووفق طريقة ابن البواب نصهـــا :

((أمر بعمارة هذه البنيـة(١) المباركة مولانا الملك الرحيم العالم العادل المؤيـــد المظفر المنصور المجاهد المرابط بدر .... والدين عضد الاسلام .... ـن قا ... الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين محـي العدل في العالمين ا(بو) الفضائـل لول(ـو) ...... ـر المؤمنين أعـز الله أنصاره بمحمد واله وذلك في ولاية الـ ... الـ ... رحمة .... (ا)لدين سنهك بن عبد الله .. اك ... ى سنة ثلثين وستماية))(٢).

ومن المميزات الفنية المهمة للخـط هنا هي :

١ـ ترويس بعض الحروف الأولية والآخيرة المنفصلة ،بالاضافة الى تشعير البعض الآخـر ولا سيما حرف الالف الأولي (٣).

٢ـ التشكيل الخطي بالفتحة والضمة والشدة والكسرة وكذلك التزيين بالزخارف النباتيـة التي تعتمد على الأغصان وفروعـها وخروج الأوراق النخيلية وأنصافها منها (٤).

٣ـ القطاع المسطح للحروف وتزييناتها وتشكيلاتها الخطية التي برزت بواسطة الحفـر الرأسي . اضافة الى تسلسل كلمات النص وعدم تداخلها (٥).

ولنا ملاحظـتان على النـص : اولاهما تلـف بعض كلماته وثانيهما ما تتضمنه عباراتـه من مدلولات .

فبخصوص كلمات النـص التالفة التي نتجت بفعل تقادم الزمن وعـوامل التعريـــة فسوف نحاول الافصاح عنها وتقويـم النـص تقويما سـليما قدر الامكان عن طريق مقارنتـه بنـصوص أخرى من نفس العصر في مدينة الموصل .

---

١) اســتعاض الكاتب عن الالـف الطويلة بالالـف الخنجرية ، ولهذا وردت الكلمة على هذه الصورة .

٢) أنظر الرسوم : ١٦٦٦ ـ ١٦٧٣ والصور : ٢٠٣ ـ ٢٠٦ .

٣) أنظر الرسوم : ١٦٧٦ ـ ١٦٧٩ .

٤) أنظر الرسوم : ١٦٧٤ ، ١٦٧٥ .

٥) أنظر الرسوم : ١٦٦٦ ـ ١٦٧٣ والصور : ٢٠٣ ـ ٢٠٦ .

أ • التلف الموجود بين كلمتي (بدر) و(الدين) (١) يستوعب كلمة واحدة • ومما لا شك فيه كانت في الأصل (الدنيا) حيث أنها وردت بين الكلمتين السابقتين على معظم مخلفات بدر الدين لؤلؤ كما في مدخلي مزار الامام عون الدين مثلا (٢) •

ب • التلف الثاني نلاحظه بين كلمتي (المسلمين) و(الكفرة) المسبوقة بحرف القاف الاولى المتصل بحرف الالف (رسم ١٦٦٨) ، مما يؤكد لنا انهما من بقايا كلمة (قاتل) استنادا الى الفراغ الجزئي التالف من ناحية ، ووجود نفس الكلمة في الشريط المتوج لافريز غرفة حضرة مزار الامام عون الدين الآنف الذكر (رسم ١٦٦٨) ، كما توجد كلمة أخرى تالفة تسبق كلمة (قاتل) لم يبق منها سوى حرف النون الأخير المتصل بركزة حرف وسطي ، مما يؤكد أنها (المسلمين) ، وذلك لورودها بعد كلمة (الاسلام) ضمن شريط القاعة الشمالية في مبنى قره سراى الذى يعلو شريطنا (٣) .

حـ • التلف الثالث نراه بين كلمتي (لؤلؤ) و(المؤمنين) وهو يستوعب كلمتين تقريبا (رسم ١٦٧٠) • ومن المحتمل انهما كانا (حسام امير) وذلك لوجودهما في شريط القاعة الآنفة الذكر في مبنى قره سراى (٤) ، وأفريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٥) .

د • التلف الرابع نلاحظه بين كلمتي (ولاية) و(رحمة) (رسم ١٦٧١) وهو يستوعب ثلاث كلمات تقريبا لا تزال بقايا بعض حروفها ماثلة للعيان كحروف الالف واللام المتجاورة ، وكذلك بقايا حرف الياء الأخير ، مما يشجعنا على الاعتقاد أن الكلمات كانت كالآتي (العبد الفقير الى) نظرا لانسجامها مع النص وتناسب المساحة معها من جهة ، ولورود عبارات مماثلة تسبق اسماء الصناع والشخصيات المنشئة للعمائر من جهة ثانية (٦) • كما يوجد تلف آخر بين كلمتي (رحمة) و(الدين) (رسم ١٦٧١)

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٦٧ ، ١٦٦٨ •

٢) أنظر الرسوم : ٤٤٢ ، ٤٤٤ ، ١٤٢٩ ، ١٤٦٦ •

٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٤٠ •

٤) الصفحة نفسها •

٥) أنظر الرسم : ١١٩٨ والصورة ١٦٤ •

٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٣ •

ـــ ان هرمي البا... والشريط ... [illegible]

يكفي لاشغال ثلاث كلمات على الاقل ، ونرجح أنها كانت (الله تعالى سعد) ، لأنها تكمل عبارة التذلل لله السابقة من جهة ، وتكمل اسم الشخص من جهة أخرى [١] .

هـ . التلف الأخير نجده بين الكلمات (عبد الله) و (سنه) وهو يكفي لاستيعاب كلمتين بقي من الاولى حرفا الالف والكاف الوسطيان ومن الكلمة الثانية بقي حرف الياء الأخير (رسم ١٦٧٢) مما يدعوا الى الاحتمال انهما كانتا (الملكي البـــدرى) آخذين بنظر الاعتبار ورودهما بعد الاسم السابق على احد نصوص مدخل مدفـــن مزار الامام عـون الدين (رسم ١٤٦٥) .

وبعد اكمالنا للكلمات التالفة على الوجــة الذى أوردناه يصبح عندنا النص الـــوارد ضمن الشريط ـ على اكثر ترجيح ـ على النحو التالي :((أمر بعمارة هذه البنية المباركة مولانا الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط بدر الدنيا والدين عضد الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين محيـي العدل في العالمين ابو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره بمحمد وآلـه وذلك في ولاية العبد الفقير الى رحمة الله تعالى سعد الدين ســنبك بن عبد اللـــه الملكي البدرى سنة ثلثين وستمايـــة)) .

والنـــص يتضمن عبارات واسماء لها مدلولات خاصة وذات أهمية كبرى من حيـــــث الوجهـــتا ن التاريخية والاثريـــة سنقـــف عند بعضها :

أولا : كلمة (البناية) من المحتمل أن المقصود بها (قره سراى) الذى يقع الشريط تحته مباشرة ـ كما أســلفنا ـ ونســتبعد بنفـس الوقت كون المقصود بالكلمة الســـــــور نفسه ، لانـــه جدد سنة (٦٤٧ هـ) [٢] أى بعد سبع عشرة سنة من التاريخ الـذى يتضمنـــه الشريط اذ ليس من المعقول أن يحدث تصدع في السور في فترة وجـــيزة كهذه لا سيما وأن نوع الرخام الذى بني منه وهو (الحلان) يتميز بقوته ، كما لـــم تتحدث المراجع التاريخية عن حدوث كوارث طبيعية كالزلازل والفيضانات ، أو أنـــه هوجم خلال توتر العلاقات السياسية بين بدر الدين لؤلؤ وملوك الاطراف لكـــــى

---

١) ناقشنا اسم الشخص المذكور في الفصل الأول من الباب الثاني عند دراستنا مدخـــل مدفن مزار الامام عـون الدين في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

٢) بدلالة شريط السور الذى سنتطرق اليه فيما بعد . أنظر الرسم ١٦٨١ والصورة ٢٠٨ .

تؤدي الى تصدعه مثلا .

ثانيا : ورود اسم المعمر أو المنشئ وهو بدر الدين لؤلؤ له مدلول تاريخي ، لأنه يوثق ما ذكرته المراجع التاريخية من قيام هذا العاهل بتعمير (قره سراى)(١) .

ثالثا : تضمن النص عدة القاب لبدر الدين سنكتفي بالتطرق الى الألقاب التي لم نتناولها من قبل وهي : المظفر ، المجاهد ، عضد الاسلام والمسلمين .

أ . المظفر : من الظفر وهو النصر واللقب يشمل الى جانب معناه الحربي مدلولا دينيا اذ أنه يرمي الى أن الملقب نظرا لتقواه وصلاحه مؤيد من الله سبحانه في انتصاره على أعدائه .

وقد عرف هذا اللقب في مختلف انحاء العالم الاسلامي على مدى العصور . ففي العصر العباسي أطلق على مؤنس الخادم المتوفي سنة (٣٢١ هـ) . وفي بلاد المغرب أطلق على عبد الله بن محمد بن أبي عامر في نص انشاء بتاريخ سنة (٣٩٥ هـ) . وفي دولة الفاطميين أطلق على انوشتكين الدزيرى في ابتداء حكمه للشام ، وكذلك كان ضمن الألقاب التي نعت بها بدر الجمالي عند وصوله دمشق . وفي عصر السلاجقة أطلق لقب (المظفر على الأعداء) على السلطان سنجر بن أبي الفتح محمد في نص تعمير بتاريخ سنة (٥١٢ هـ) في ضريح علي الرضا بمشهد . وفي الهند أطلق على أبي المظفر ايلتتمش السلطاني في نص انشاء من ح سنة (٦٢٣ هـ) في أجمر .

وشاع استعمال هذا اللقب في عصر المماليك ، وصار من الألقاب السلطانية ، كما استعمل مضافا الى ياء النسب (المظفرى) لأكابر الرجال العسكريين . هذا وقد أطلق نعت (المظفر) كنعت خاص على الملك سيف الدين قطز(٢) .

ب . المجاهد : يستمد هذا اللقب من تعاليم الاسلام الأولى ، كما بينها القرآن والأحاديث النبوية . وعلى الرغم من أن هذا اللقب ورد ضمن نصوص انشائية بتاريخ ٤٤٢ هـ و ٥٢٤ هـ ، فأن ظهوره يعتبر بصفة عامة صدى لبعث روح الجهاد

---

١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١١٧ .

٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ .

الذى قام على أثر نهضة المذهب السني ، وتصدى نور الدين ومن بعده صلاح الدين لمناهضة الصليبيين جديا ، والذى حمل أعباءه في ذلك الوقت المناصر العسكرية من المسلمين لا سيما الاتراك . وقد ظل اللقب مستعملا حتى القرن العاشر الهجرى . وقد أطلق اللقب ومترادفاته على نور الدين ، كما أطلق على بعض ملوك الايوبيين كصلاح الدين والصالح نجم الدين أيوب . كذلك أطلق على سلاطين المماليك ، كما كان يستعمل في هذا العصر لصغار الامراء ممن يخاطبون (بالمجلس السامي) من غير ياء . أما إضافة ياء النسب اليه (المجاهدى) فكان يستعمل لاكابر العسكريين كنواب السلطنة ونحوهم .

ويعتبر لقب (المجاهد) اختصار (المجاهد في سبيل الله) و(المجاهد في الله)وما الى ذلك .وقد وردت هذه الألقاب في الوثائق التاريخية من نقوش وكتابات (١) .

ح . عضد الاسلام والمسلمين : عضد في اللغة اسم للساعد واستعمل ليدل على المعين أو المساعد لقيامه بالمساعدة مقام العضد الحقيقي من الانسان ، وكانت النسبة اليه (العضدى) .وقد أضيف لقب(عضد) الى الفاظ أخرى لتكوين القاب مركبة مثل (عضد الدولة)و(عضد أمير المؤمنين)و(عضد الملوك والسلاطين) (٢) و (عضد الاسلام والمسلمين) كما هو الحال في نصنا .

رابعا : ورود اسم الشخص المشرف على البناء وهو (سعد الدين سنبك بن عبد الله) يدل على أهمية الشخص من الناحية المعمارية حيث ورد اسمه على كثير من العمائر التي أمر بعمارتها بدر الدين لؤلؤ .وقد أوضحنا ذلك لدى دراستنا مدخل مدفن مزار الامام عون الدين .

خامسا : ورود التاريخ المدون بالنص وهو سنة (٦٣٠ هـ)مع اسم بدر الدين والتابه يوحي بأن العاهل المذكور قد تسلم مقاليد الأمور في الموصل بصورة فعلية في السنة المذكورة، على الرغم مما أورده المؤرخون أنه تقلد الأمور بصورة رسمية سنة(٦٣١ هـ) (٣) .

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٤٥١،٤٥٢ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٤٠٣،٤٠٤ .

٣) ابن الفوطي : المرجع السابق ،ص٥٢ .

٤ ـ شـــريط ســور الموصـــل

الجدير بالذكر أن الشريط لم يكن معروفا من قبل وقد اكتشفته لأول مرة أثناء دراستي الميدانية لبقايا الســور [١] وتحسسي لمعالمه الفنية ٠

ويقع على القسم الباقي من السور الى الشمال من مبنى قره سراى ببضعة أمتار ٠ وهـــو منحوت بصورة بارزة على عدة قطع من رخام الحلان مختلفة الاحجام يبلغ عرضــه (٦٨سم) وطوله (١٢٫٤٠م) ٠ وقد أحيط باطار رشيق مسطح شأنه في ذلك شأن معظم الأشرطـة الكتابية في المدينة ٠

---

١) استحدث السور في بداية الأمر في العهد الأموى من قبل والي المدينة سعيد بـــن عبد الملك (القـزويني : آثار البلاد واخبار العباد ، بيروت ١٣٨٠ هـ/ ١٩٦٠ م ، ص ٣٧٠ ؛ العيني : عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان ، مخطوط مصور بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٨٤ أ تاريخ ، جـ ١١ ، ص ١٥١) ثم وسعه مروان بن محمد آخر خلفـــاء بني أميـة (ياقوت الحموى : معجم البلدان ، لايبزك ، ١٢٨٦ هـ/ ١٨٦٩م ، م ٢ ، ص ١٩٦) ٠

وفي العصر العباسي هدم السور سنة ١٣٣ هـ على أثر ثورة أهل المدينة على الوالـي محمد بن صـول في عهد ابي العباس (اليعقوبي : تاريخ اليعقوبي ، بيروت ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م ، م ٢ ، ص ٣٥٧ ؛ ابن الاثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٥ ، ص ٦٧ ؛ العيني : المرجع السابق ، جـ ١١ ، ص ١٥٢) ٠ ثم نكبت المدينة ثانية في عهد الرشيد وهـــدم سورها بعد ثورة أهلها عليه (الازدى : تاريخ الموصل ، جـ ٢ ، ص ٢٨٥ ؛ البـــلاذى : فتوح البلدان ، القاهرة ١٩٥٧م ، القسم الثاني ، جـ ٢ ، ص ٤٠٨ ؛ ابــو الفـــدا : المختصر في اخبار البشر ، اسطنبول ١٢٨٦هـ ، جـ ٢ ، ص ١٦) ٠

وبقيت المدينة بلا سور حتى سنة ٤٨٤ هـ حيث بنى العقيليون سورا حولها (سعيد الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٢٠ ؛ خاشع المعاضيدى : دولة بنى عقيل في الموصل ، بغداد ١٩٦٨م ، ص ١٦٤) ٠

وفي بداية العهد الاتابكي أعاد عماد الدين زنكي ترميم السور وزاد من ارتفاعـــه (ابو شـامة المقدسي : المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٤٣ ؛ احمد الصوفي : خطــــط الموصل ، الموصل ١٩٥٣م ، ص ١٢ ـ ١٣) ٠ واصبح للسور في ذلك العهد تســـعة ابواب (سعيد الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٢١) ٠

ونتيجة لتقادم الزمن وانتفاء الحاجة للسور وتوسع المدينة مؤخرا أهمل أمر الســـور وتقوضت أقسامه وسطى الحجارون على مواده ولم يـبق من أجزائه ما ثلة للعيـــان ومحتفظة ببعض معالمها الأصلية سوى الأجزاء المحصورة بين باشطابية وقرى سراى ٠

وما تبقى من الشريط يتضمن النص الآتي : (((ا) لعالم العادل ال .... المجاهد المرابط المثاغر بدر ال .... الفقـ(ـير) ..... رحمة (فـ(ي) سـنة سبع واربعين وستماية)) (١) .

ونوع الخط المتمثل في الشريط هو الثلث على طريقة ابن البواب وتظهر فيه المميزات الفنية التالية :

١ـ ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها وانعدام التراكيب فيها (الرسم السابق) .

٢ـ ترويس معظم الحروف الأولية ، وتشعير البعض الآخر (الرسم السابق) .

٣ـ القطاع المسطح للحروف وتنفيذها وما يتبعها من تزيينات وزخارف خطية بواسطة الحفر البارز الرأسي (الرسم السابق) .

٤ـ نحتت الكتابة الى مهاد زخرفي وهو نوع من التزيين الخطي يعتمد على الحركة الحلزونية للأغصان وخروج العناصر الزخرفية منها ، كالأوراق النخيلية الثلاثية وانصاف الأوراق . ولعل أهم تلك العناصر هو رأس الغزال أو التنين الخارج من الغصن الذى يعلو حرف (العين) في كلمة (العالم) (رسم ١٦٨٢) .

وخروج الرؤوس الحيوانية والبشرية من الأغصان وفروعها كانت ظاهرة متمثلة في زخارف التحف المعدنية الموصلية (٢) وبالذات المنسوبة الى زمن بدر الدين لؤلؤ وهو زمن الشريط نفسه .

والملاحظ على النص أنه لم يكن في حالة مرضية نتيجة التلف الذى دب الى بعض كلماته ونقصان بعضها الآخر . وسنحاول جاهدين الافصاح عن تلك الكلمات عن طريق مقارنة ما جاء في هذا النص بنصوص أخرى من نفس الفترة لعلنا نوفق بعض الشيء في ذلك .

فالتلف الأول نشاهده بين كلمتي (العادل) و(المجاهد) يستوعب عدة كلمات ربما كانت تمثل الألقاب : (المؤيد المظفر المنصور) حيث وردت بنفس الترتيب في نصوص مماثلة

---

١) أنظر الرسوم : ١٦٨٠ ، ١٦٨١ ، ١٦٨١ والصور : ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

٢) صلاح العبيدى : التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

من عهد بدر الدين كما هو الحال في شريط قره سراى الواقع الى الاسفل منه على السور[١] وكذلك شريط الجدران الداخلية للقاعة الشمالية في قره سراى نفسه[٢] ، ثم شريط الجدران الداخلية لغرفة حضرة مزار الامام عون الدين[٣] .

أما التلف الآخر فنشاهدة بين كلمتي (بدر) و(الفقير) ومن المؤكد أنه كان يشمل الكلمتين (الدنيا والدين) ، وذلك لورودهما بعد كلمة (بدر) التي تؤلف معهما لقبا خاصا لبدر الدين لؤلؤ في معظم النصوص التي ترجع الى عهده ، كما هو موجود في شريط قره سراى (٦٣٠ هـ)[٤] ، ونصوص مدخلي الحضرة[٥] ، والمدفن[٦] في مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ، واللوح التذكارى المنسوب الى باب العراق (٦٤١ هـ)[٧] .

والفراغ الآخر يلاحظ على النص بين كلمتي (الفقير) و(رحمة) اللتين تعودان في الأصل الى عبارة تضرع وتذلل لله تعالى فقدت حرف الجر (الى) الذى كان بين الكلمتين . كما فقدت اسم الجلالة في نهايتها الذى ورد بصيغ متعددة في نصوص مدينة الموصل في العهد الأتابكي منها : (الله) و(لله تعالى) و(ربه)[٨] .

ونظرا لعدم وجود فراغ كاف بين كلمتي (رحمة) و(في لاشغاله بأحد الاسماء الآنفة ولا سيما ذوات الحروف القائمة ، لذا نرجح أن الاسم المفقود كان في الأصل (ربه) ، وذلك لجواز تراكبه فوق كلمة (رحمة) . كما هو الحال في النص المتوج لمدخل مزار الامام محمد بن الحنفية[٩] . وعندها نرجح أن العبارة كانت في الأصل بالصيغة التالية (الفقير الى رحمة ربه) .

---

١) أنظر الشريط المذكور في ص

٢) = = المنوه عنه في ص

٣) = = المذكور في ص

٤) أنظر الرسوم : ٦٦٧ ، ١٦٦٨ .

٥) أنظر الرسوم : ١٤٢٩ ، ٤٢ ـ ١٤٢٩ والصورة ١٣ .

٦) أنظر الرسوم : ١٤٦٦ ، ٤٤ ١٤٦٦ والصورة ١٤ .

٧) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

٨) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٤٠ ، ١٤٣ ؛ كذلك أنظر الرسم ١٥٠٩ .

٩) أنظر الرسوم : ٦٥٢ ، ١٥٠٩

وعلى هذا الأساس فنرجح أن النص الذى تضمنه شريطنا في الأصل كان بالصيغة التالية : ((ألعالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط المثاغر الغازى بدر الدنيا والدين الفقير الى رحمة ربه في سنة سبع واربعين وستمائه)) •

ومع هذا فالنص لا زال ناقصا من بدايته ولكننا لم نتمكن من معرفة مضمون ذلك النقص لعدم توفر الادلة التي تساعدنا في ذلك •

والنص المذكور له أهميته الكبرى نظرا للتاريخ المدون الذى يحتويه من جهة والألقاب الواردة فيه من جهة ثانية •

فالتاريخ يساعدنا في التعرف على الزمن التقريبي لكثير من النصوص غير المؤرخة عن طريق المقارنة •

أما الألقاب فتتجلى أهميتها في الافصاح عن الشخصية التي اهتمت بالسور من حيث التجديد أو الترميم وهو (بدر الدين لؤلؤ) •

فعلى الرغم من عدم ورود اسمه صراحة في النص الا أن أحد تلك الألقاب اختص به دون سواه وهو (بدر الدنيا والدين) (١) كما وردت في النص القاب جديدة لم نعهدها في النصوص السابقة منها المثاغر والغازى وسنحاول التعرف عليهما •

١- المثاغر : اى القائم بسد الثغور، وهي البلاد التي على الحدود بين الدولة الاسلامية وما جاورها من الدول أخذا من الثغر وهو السن لانه كالباب على الحلق •

واللقب لا يرتبط بآيات قرآنية أو أحاديث نبوية بعكس غيره من القاب الجهاد وذلك لان مناوشات الثغور لم تظهر بشكل واضح ملموس الا بعد عصر (النبي (ص) وصدر الاسلام • وقد عرفت أهمية الثغور وحمايتها ومحاولة التغلغل في اراضي غير المسلمين بعد التكتل فيها منذ العصر الاموى عندما وقفت الفتوح الاسلامية في آسيا الصغرى ، وحاول كل من المسلمين والبيزنطيين تحصين حدودهم بانشاء القلاع وبناء الاسوار في مدن الأطراف حتى تصد الهجمات من جهة، وتكون مصدر دفع من جهة أخرى •

---

١) أنظر الرسوم : ١٣٠٨، ١٤٢٩، ١٤٦٦ •

هذا وقد بعثت المثاغرة من جديد كأحد مظاهر النهضة السنية التي بدأها السلاجقة ونماها الأتابكة وآتت اكلها على يد صلاح الدين بالقضاء على الدولة الفاطمية من جهة ، وبالضربات الناجحة الموفقة ضد الصليبيين من جهة أخرى .

وكان من آثار احياء المثاغرة ظهور الألقاب المتعلقة بها (كالمثاغر) ومترادفاته طوال هذا العصر . وكان لقب (المثاغر) من ألقاب السلطان في عصر الايوبيين والمماليك : فأطلق على الملك الصالح ايوب في نص جنائزى بتاريخ سنة ٦٤٧ هـ في ضريحه . وكان يستعمل مضافا الى ياء النسب لأكابر العسكريين مثل نواب السلطنة[١] .

٢- الغازى : من الغزو وهو أسم للحرب التي كانت يشترك فيها النبي (ص) ، وكانت حروبه تسمى المغازى . وهذا اللقب من الألقاب السنية ،فلم يكن معروفا عند الفاطميين ، وهو يتصل اتصالا وثيقا بالنهضة السنية التي كانت تدعو الى الرجوع الى التعاليم الاسلامية الاولى ، وقد ظهر اللقب وأمثاله من الألقاب الحربية السنية في أماكن الحدود القريبة من البلاد غير الاسلامية ،وكانت تنعت بها هؤلاء الذين كانوا يخوضون غمار الحروب في سبيل الاسلام ،أو يتظاهرون بذلك .

وفي عصر المماليك كان (الغازى) من القاب الرجال العسكريين فكان يستعمل حينئذ لاقل الطبقات في معظم الأحيان ،وكان يضاف الى اللفظ بعض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل (غازى المغازى)[٢] .

---

١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٤٤٩ ،٤٥٠ .

٢) المرجع نفسه ، ص ٤١١ ، ٤١٢ .

شمعون الصفا

٥ ـ شريط كنيسة مارأشعيا

يبطن الشريط القسم السفلي من حائط رواق الفناء الجنوبي في الكنيسة المذكورة. ويتكون من عدة قطع من حجر الحلان طوله (٨ ر٩ م) ، وعرضه (٢١ سم) ، عليه أفريز موجي يتوجه نص كتابي بعرض (١٣سم) (صورة ٢٠٢) .وقد اكتشف في السنة الماضية (١٣٩٤ هـ) ١٩٧٤م لدى ترميم الكنيسة ، هذا وقد استعان الدكتور يوسف حبي بقراءة نص الشريط بمساعدة الاستاذ يوسف ذنون فجاءت القراءة على النحو الآتي : ((ـــ الشأن تقبل من عبدك الفقير الى رحمتك والرضوان ـــ الراجي ـــ والغفران أبو الفضل عيسى بن ابراهيم ؟ ـــ بن عيسى بن السلط ؟بن عيسى بن سعيد بن عيسى بن خلف بن خداهوى بن عمرو بن الأحمس (الأخمش ؟) الـ ـعـ . اللخمي ـــ الحي السر ـــ)) (١) .

ونظرا لانطمار بعض أجزاء الشريط في أرضية حائط الرواق المثبت فيه ووجود المواد البنائية العالقة فيه حاولت تنظيفه وحفر الأرضية التي كانت تحجب بعض اقسامه فبانت لي معالمه ، مما ساعدني على اكمال النواقص وتقييم الهفوات التي جاءت بها القراءة السابقة بعد أن قرأته على الوجه التالي : ((.. عظيم الشأن تقبل من عبدك الفقير الى رحمتك والرضوان الراجي من بابك الغفران أبو الفضل عيسى بن ابراهيم (بن) وهب بن عيسى بن الصلت بن عيسى بن سعيد بن عيسى بن خلف بن كداهفرى ؟ بن عمرو بن الأعش بن النعمان (بـ(ن .. بن ما الـ(سـ)ما اللخمي .. (عـ)بد ى .. نصر عيسـ(ى) .. ـاله .. سـ .. سـا .. الكرجي ؟السر ..)) (٢).

والملاحظ على النص تلف بعض كلماته ولا سيما الواقعة في مؤخرته . ومع هذا فيمكن اعتباره من النصوص التذكارية حيث يتضمن في المقدمة عبارة دعاء من المحتمل انها فقدت كلمة او كلمتين في مقدمتها تتضمن ياء النداء التي تدل على اسم الجلالة حيث تستقيم بها بداية النص كأن تكون ((ياعظيم الشأن تقبل من عبدك ...)) . وبعد العبارة الدعائية يأتي اسم الشخص ونسبه الذى يرجعه الى الاسرة اللخمية التي حكمت منطقة الحيرة بالعراق قبيل الاسلام ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نعثر على ترجمة له ، وان كان من المرجح انه نهض ببعض الأعمال العمرانية في الكنيسة .

---

١) د . يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ، ص ٧٣ .

٢) أنظر الرسوم : ١٧٩٣ ـ ١٨٠٠ والصورة السابقة .

ويمكن اعتبار الخط بالنص من النوع الكوفي المزهر ، وان ظهرت فيه بعض مميزات الخط الكوفي المضفور والمربع ، كما نشاهد فيه بعض بوادر خط الثلث المتمثل في الترويس ومنحنيات بعض الحروف وخاصة حرفا الراء والنون الأخيرين .

وتتمثل فيه بعض المميزات الفنية منها : احداث نوع من التماثل بين الحروف المتجاورة القائمة وجعلها بوضعية متدابرة يخرج من رأس كل حرف ما يشبه نصف الورقة الثنائية . وبالنسبة للحروف المستلقية فقد حاول الفنان ان يجعلها في مستوى الحروف القائمة بعد أن مد رؤوس بعضها وأخرج مدات منتصبة من البعض الآخر ، كما حاول أن يجعل الحروف النازلة بمستوى الحروف المستلقية السابقة ولهذا عمد الى تقيصر مدات بعضها ورفع رؤوس البعض الآخر نحو الأعلى . واضافة لما تقدم عمد الفنان الى التخلص من الفراغ المتخلف بين الحروف لغايات تزيينية بواسطة الزخارف النباتية والهندسية وأشكال الصلبان وحركات الشكل[١] .

ووضعية الشريط لا تنم على موقعه الأصلي اذ لا يمكن أن يكون الشريط في أسفل الجدار مباشرة لعدم وجود أمثلة لذلك من ناحية ، ولتأثره برطوبة الأرضية من ناحية أخرى ، ولما كانت أشرطة الحيطان الداخلية للعمائر في المدينة تتوج الأفاريز الزخرفية المبطنة لأقسامها السفلى ، كما هو الحال في أفاريز مزار الامام عون الدين[٢] ، ومزار الامام يحيى بن القاسم[٣] ، وجامع الامام محسن[٤] ، أو أن تتوج الأشرطة الاقسام العليا لتلك الحيطان ، كما في ايوان قره سراى (صورة ٢٤٦) ، وبما أن شريطنا لا يوجد ما يدل على ارتباطه بأفريز معين في بداية الأمر ، لذا فمن المرجح أنه كان يتوج الاقسام العليا للحائط المثبت فيه حاليا . وأن وجوده في أرضية الحائط المذكور يدل على انطمار الكنيسة ورفع أرضيتها خلال الترميمات المتعاقبة ، ومما يؤكد ذلك المجسات التي استحدثت خلال الترميم الأخير في العام الماضي التي كشفت عن الأرضية الأصلية للكنيسة الكائنة على عمق (١٫٥ م) عن مستواها الحالي[٥] .

---

١) أنظر الرسوم : ١٧٩٣ ـ ١٨٠١ والصورة ٢٠٢ .

٢) أنظر الصور : ١٨٠ ـ ١٨٥ .

٣) أنظر الصور : ١٨٧ ـ ١٩١ .

٤) أنظر الصور : ١٤٩ ـ ١٥١ .

٥) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٦٥ .

ونص الشريط ـ كما مر بنا ـ لا يتضمن تاريخا مدونا ،كما أننا لم نعثر على ترجمة للشخص الوارد فيه التي ربما كانت تساعدنا في تحديد تاريخه • ولكن نتيجة مقارنتنا لخط النص مع خطوط مماثلة بالمسجد الجامع باصفهان (٧١٠ هـ) (١) وجدنا تشابها كبيرا بين كثير من الحروف كالفاء والواو والدال ومثيله والجيم ونظائره ، كما امتد التشابه الى بعض المميزات الفنية للكتابة منها تناظر الحروف القائمة ،وانتهاء رؤوسها بما يشبه الورقة الثنائية بوضعيات متدابرة ،ووجود المثلثات الهندسية الواصلة بين الحروف القائمة والمنتصبة ، ومما تقدم نستنتج وجود تأثيرات بين النصين توحي بعودتهما الى فترة متقاربة • واذا أخذنا بنظر الاعتبار كون جميع آثار الكنيسة الواردة في البحث من مداخل(٢) وطاقات(٣) الى الفترة الايلخانية الأولى المحصورة ما بين النصف الثاني من القرن السابع الهجرى والنصف الأول من القرن الذى يليه عندها نرجح عودة شريطنا الى الفترة المذكورة ،وانه معاصر لتلك المخلفات • أما كون المخلفات المذكورة نفسها في مستوى الأرضية الحالية لا يدل على مستواها الأصلي ،وانما رفعت فيما بعد ومما يرجح ذلك حالتها غير السليمة التي وجدناها فيها أثناء دراستها ،واضافة بعض القطع الداخلية عليها وعودة أجزاء بعضها لاكثر من عنصر واحد •

---

١) Pope, Persian Architecture, Ist .Pub. London 1965, Fig. 210 .

٢) أنظر الرسوم : ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨ والصور : ٣٠، ٣٣ـ ٣٥ •

٣) أنظر الرسوم : ١٠٨، ١١٠، ١١٣ والصور : ٨١ ـ ٨٣ •

الفصل السادس

الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

الفصل السادس

الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

أولا / الألواح التذكارية

١ - لوح باب العراق

نحت اللوح في بداية الأمر من قطعة واحدة من حجر الحلان على هيئة مستطيلة طولها (٨٩ سم) ،وعرضها (٧٥ سم) ،ولكنه في الوقت الحاضر يتكون من قطعتين نتيجة تصدعه [١] . ويعد من المخلفات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة ، ونقل مؤخرا الى متحف الموصل بعد انتزاعه من الحائط الشمالي لأحد الدور الحديثة الواقعة في محلة باب الجديد (العراق) .

وتضمن اللوح النص التالي : ((أمر بعمارة هذه الدركا المعمورة مولانا بدر الدنيا والدين أبو الفضائل أعز الله أنصاره بتولي سعد الدين سنهك البدرى في ذى القعدة سنة احد واربعين وستماية)) [٢] .

وقد اتخذ اللوح منطقة مربعة بالوسط تضمنت اسم الشخص المنشىء وكنيته الذى كتب بخط الطومار [٣] ، ثم أحيطت بشريط كتب بخط الثلث على طريقة ابن البواب متضمنا بقية النص التذكارى المشتمل على العبارة الانشائية ،وأحد ألقاب الشخص المنشىء والدعاء له ،واسم الشخص المشرف على العمل ، والتاريخ .

ونرجح أن اللوحة كانت مثبتة في بداية الأمر فوق أحد مداخل المدينة التي ترجع الى العهد الأتابكي ،ولا سيما باب العراق . وقد استندنا في ذلك على احدى الكلمات الواردة بنصه وهي (الدركاه) التي تعني باب عمارة ما من ناحية [٤] ، ومقارنته بلوح آخر معاصر له ، ويشابهه من حيث النص والهيئة العامة والمادة كان يعلو مدخل باب

---

١) أنظر الصورة : ٢١٢ والرسم ١٣٠٨ .

٢) أنظر الصورة والرسم السابق .

٣) بينا المقصود بهذا الخط عند تعرضنا الى كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥١ ، حاشية ٢ .

٤) د . عبد اللطيف ابراهيم : الوثائق في خدمة الآثار (العصر المملوكي) ، ص ٢١١ ، حاشية ٣ .

سنجار بالمدينة من ناحية ثانية (١) ، ولاكتشافه من منطقة باب العراق من ناحية ثالثة .

وهكذا أصبح للنص أهمية تاريخية وأثرية كبرى لانه يبين قيام بدر الدين لؤلؤ بعمارة أو تجديد الباب المذكور الذى أغفل ذكره المؤرخون .

ومن المميزات الفنية لكتابة النص التي نفذت بواسطة أسلوب الحفر البارز هي : القطاع المسطح للحروف ووجود الترويس في معظم هامات الحروف المنتصبة من أولية ومنفصلة ، ووجود التشحير في نهايات بعضها الآخر كالالف الاولية مثلا ، علاوة الى وجود ظاهرة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل وهيئات الزينة الخطية وعناصر من الزخارف النباتية (٢) .

---

١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

٢) أنظر الصورة : ٢١٢ والرسم ١٣٠٨ .

٢ ـ لوح المدرسة النورية

يعد اللوح من المخلفات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة ،وقد اكتشفته خلال دراستي الميدانية في الحائط الشرقي لفناء مسجد الكوازين .وهو عبارة عن قطعة واحدة من حجر الحلان التي فقدت بعض اقسامها نتيجة كسر حدث لها فبانت على هيئة مستطيلة (٦٦ × ٤٢ سم) .

وقد تضمن اللوح كتابة نفذت بواسطة اسلوب الحفر البارز نصها : ((بسم الله الرحمن الرحيم . أمر بعمله مولا (نا) نور الدنيا و(الدين) أرسلان شاه) بن مسعود بن مود (ود)))[١] .

ويتميز اللوح بوجود منطقة تضمنت اسم المنشئ بخط الطومار يحيطها شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب تضمن بقية النص الوارد باللوح .

ومن المميزات الجديرة بالملاحظة في خط اللوح هي : الزيادة الملحوظة في سمك الحروف ، وقطاعها المسطح ،وترويس وتشعير بعضها وخاصة الأولية والمنفصلة كحرف الالف مثلا ، بالاضافة الى ترابط قسم منها ،ومحاولة التخلص من الفراغ واضفاء ناحية تجميلية على الخط بواسطة حركات الشكل وهيئات الزينة الخطية والزخارف النباتية[٢] .

ومن المرجح ان اللوح كان في بداية الأمر مثبتا فوق مدخل المدرسة النورية التي بناها نور الدين أرسلان شاه (٥٨٩ ـ ٦٠٧ هـ) ـ المعروفة اليوم بجامع الامام محسن[٣] ـ وذلك للشبه الكبير بينه وبين لوح باب العراق السابق (٦٤١ هـ) .أما كون اللوح في الوقت الحاضر مثبتا في الحائط الشرقي الحديث لفناء المسجد كما أسلفنا فيدل على نقله من موقعه الأصلي خلال العصور التالية .

وأصبح لهذا اللوح أهمية كبرى لانه يوثق ما جاءت به المراجع التاريخية التي تبين بناء المدرسة الآنفة الذكر من قبل العاهل المذكور[٤] .

---

١) أنظر الصورة : ٢١٠ والرسم ١٣٠٧ .

٢) أنظر الصورة والرسم السابق .

٣) أنظر تمهيد البحث ،ص ٤ ، ٥ .

٤) أبن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ٢٠١ .

٣ ـ لوح سقاية الملك الأشرف

اللوح عبارة عن قطعة من حجر الحلان شبه مستطيلة طولها (٥٠ سم) ، وعرضها (٤١ سم) ،عثر عليها في منطقة قضيب البان الواقعة خارج حدود مدينة الموصل القديمة من الناحية الغربية، وهي الآن معروضة بمتحف الموصل تحت رقم ٣٠٥ ـ م م ق ،ونقوم بدراستها ونشرها لأول مرة .

واللوح يتضمن كتابة غائرة تتكون من ثمانية أسطر نصها :

١ـ بسم الله الرحمن الرحيم

٢ـ قد بنيت هذه السقاية[١] وعمرت

٣ـ وتسبلت ووقفت على جميع

٤ـ المسلمين طلبا لرضى الله سبحانه

٥ـ وتعالى سبب عمارته السلطان الكبير

٦ـ الملك الأشرف خلد الله دولته على

٧ـ يد الفقير الراجي الى رحمة الله

٨ـ تعالى علي بن عبد الله النخجواني[٢] .

والجدير بالتنويه أن النص قرئ في سجل متحف الموصل ولكنه لم يخل من هفوات منها اهمال (واو العطف) الذى ورد قبل كلمة (تسبلت) ،وقراءة كلمة (لرضى) على أنها (لرجى) [٣] .

وعلى الرغم من تنفيذ كتابة النص بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب ، الا أنه غير متقن ويتضح ذلك في عدم التقيد بنسب الحروف مما افقدها طابع الانسجام .

---

١) السقاية تعني هنا السبيل وقد ورد تعريفه في الصفحة ٣٩٤، حاشية ٧ .

٢) أنظر الصورة : ٢١١ والرسم ١٣٠٩ .

٣) سجل متحف الموصل ، ص ٦٣ .

والنص له أهمية تاريخية كبيرة لانه يبين لنا قيام الملك الاشرف موسى بن الملك العادل الايوبي بالنهوض بعمارة هذه السقاية وأنها جاءت تأكيداً لما أوردته المراجع التاريخية من وجود علاقات سياسية طيبة بين الملك المذكور وبدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل بعد توتر العلاقة بين الاخير ومظفر الدين كوكبوري صاحب اربل[١] اذ لولا وجود هذه العلاقات لما سمح للاشرف ببناء السقاية في أطراف المدينة . كما أن نص اللوح من ناحية أخرى يكشف لنا عن اسم الشخص المشرف على البناء والمنفذ له ، وهو (علي بن عبد الله النخجواني) ، شأنه في ذلك شأن سعد الدين سنبك بن عبد الله البدري الذي كان يشرف على اعمال بدر الدين لؤلؤ العمرانية[٢] .

وبعد فالنص خال من التاريخ المدون ، ولكننا بمساعدة الحوادث السياسية التي اوردتها المراجع التاريخية ، نرجح أن تاريخ اللوح المرتبط بتاريخ السقاية بطبيعة الحال يقع في الفترة المحصورة ما بين (٦١٥ ـ ٦٣٥ هـ) ، وذلك لان الملك الاشرف كان قد استولى على سنجار سنة (٦١٥ هـ)[٣] ، وكانت وفاته سنة (٦٣٥ هـ)[٤] .

ومن المرجح ان اللوح المذكور كان مثبتا فوق مدخل السقاية شأنه في ذلك شأن لوح باب العراق الذي ورد سابقا ، وكذلك بقية الالواح التذكارية في العمائر الاسلامية . ومما يؤكد ذلك ان مادة الحلان المنحوت منها اللوح لها القابلية على مقاومة عمليات التعرية والتجويه لمدة طويلة[٥] .

---

١) الجميلي : دولة الاتابكة في الموصل ، ص ٢٠٨ .

٢) ناقشنا اسم الشخص المذكور لدى دراسة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

٣) أبن كثير : البداية والنهاية ، جـ ١٣ ، ص ٧٩ .

٤) أبن خلكان : وفيات الاعيان ، جـ ٤ ، ص ٤١٦ .

٥) بينا خاصية حجر الحلان المذكورة في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ .

٤ ـ لـوح مزار الامام علي الهـادي

نحت اللوح من مادة الرخام الأزرق بهيئة مستطيلة طولها (٨٣ سم) وعرضها (٥٣ سم)، وهو من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مـرة(١) .

وكان اللوح في بداية الأمر مثبتا في الحائط الشمالي لحضرة المزار المذكور وبعـــد ردم الحضرة مؤخرا من قبل مديرية الاوقاف وبناء جامع فوقها نقل اللوح وصندوق القبر الرخامي الى غرفـة جانبية في الجامع خصصت لهذا الغرض .

ونفذت على اللوح كتابة غائرة تتكون من تسع أسطر خطت بقلم الثلث على طريقـــة ابن البـواب نصها :

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم . هذا الضريح المشرف ال . . ـر أند ل . . .

٢ ـ وعشرين منام(٢) في شهر واحد فبعضهم رأو النبي صلى الله عليه وسـلم) . .(٣)

٣ ـ يقول ان في هذا الموضع واحد من اولاد علي بن أبي طالب ومنهم . . . .

٤ ـ رأى النـبي وعليا عليهم السلم وهما يقولان في هذا المكان واحد

٥ ـ من أولادنا فاكـشفوا عنه الظر(٤) ومنهم من رأى علي(٥) عليه السلمو (هو)

٦ ـ يقول ها هنا قبر ولدى وباقي المـنامات كلها شاهدة بذلك ولم يسىء

٧ ـ لاحد منهم في منام ثم نبشـوه فظهر القبر في هذا المكان كما رأوه في

٨ ـ مناماتهم فظهر له البينات وقبل له النذورات

٩ ـ . . . . عنده الدعوات(٦) .

---

١) أنظر الصورة : ٢١٣ والرسم ١٣١٠ .

٢) كذا في الأصل والصحيح مناما .

٣) كذا بالأصل لانها كتبت على طريقة كتابة القرآن الكريم .

٤) كذا بالأصل والصحيح الضر .

٥) كذا بالأصل والصحيح عليا .

٦) أنظر الصورة والرسم السابق .

والملاحظ على النص فقدان بعض كلماته من ناحية ، وكثرة الاخطاء اللغوية من ناحية أخرى ، علاوة على عدم تمكن الفنان من توزيع كلماته على المساحة المخصصة لها توزيعا سليما ، بحيث جاءت في مواطن متقاربة وشبه متداخلة وفي مواطن أخرى متباعدة . كما نلحظ بخط النص بعض المميزات الفنية منها : ظاهرة ترويس وتشعير بعض الحروف الأولية والمنفصلة وخلو بعضها الآخر من تلك الظاهرة .

ولعل أهمية اللوح تتجلى في نصه الذي يكشف لنا عن ناحية اجتماعية وهي الاعتماد على الرؤى والاحلام التي تعد من الوسائل المقنعة للعامة - التي تؤثر فيها النواحي الدينية - في قبول بناء مثل هذا المزار الذي يضم اللوح وما يماثله من المزارات التي انشئت للأئمة العلوية في المدينة ، والتي تكمن وراءها - على الأرجح - الأسباب الحقيقية لعمارتها ، وهي نشر المذهب الشيعي الذي حاول تشجيعه بدر الدين لؤلؤ في نهاية العهد الأتابكي (١) ، ثم حاول نفس الشيء بعض الحكام في العهد الأيلخاني (٢) .

واخيرا نرجح ان الموضع الأصلي لهذا اللوح كان داخل بناية المزار وليس في الإماكن المكشوفة منه ، وذلك لان مادة الرخام الموصلي الذي نحت منها اللوح تتأثر كثيرا بمياه الامطار التي تكثر في منطقة الموصل (٣) .

---

١) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ٧٦ .

٢) اوردنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٩ .

٣) تطرقنا الى خاصية الرخام المذكورة في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ .

٥ ـ لوح مزار الامام يحيى بن القاسم

يقع هذا اللوح في أسفل الحائط الخارجي لحضرة مزار الامام يحيى بن القاسم الى يمين مدخلها ،وقد انطمرت بعض أجزائه في الأرضية الحديثة التي استحدثت مؤخرا • وهو يتكون من قطعتين مستطيلتين من الرخام الأزرق المحبب وضعت احداهما بجانب الأخرى بصورة افقية طول الخارجية منهما (١٤٠ سم) وعرضها (٣٦ سم) ، بينما طول الثانية التي تليها (١٤٧ سم) وعرضها (٣٧ سم) (١) .

ولما كانت مادة اللوح المذكورة تتأثر بمياه الامطار لذا نرجح أن اللوح في بداية الأمر كان في بعض الأجزاء الداخلية للمزار ،أو أن المزار نفسه كان يتقدمه رواق بحيث يحفظ اللوح من تعرضه للمياه •

واللوح يشتمل على كتابه بارزة بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب نصها : ((والحسن بن علي العسكري وسيدنا ومولانا خلف الحجة محمد بن الحسن صاحب الزمان عليهما الصلوة والسلم • هذا ما أمر بعمارته تقربا الى الله تعالى والى رسوله وأهل بيته صلوات (٢) (الله عليهم أجمعين العبد الفقير الى الله تعالى الحاج ابراهيم اخ ؟ الحاج احمد) •

والجدير بالتنويه أن القسم الأخير من النص المحصور بين قوسين لم نجده في اللوح نتيجة انطماره في الأرضية كما بينا ،وانما وجدناه في قراءة سابقة وردت عند سيوفي (٣) .

وهكذا اصبح النص يشتمل على اسم الامامين الحادي عشر والثاني عشر من الأئمة الاثني عشرية والدعاء لهم ، بالاضافة الى اسباب تجديد المزار واسم الشخص المجدد وعبارة من عبارات التضرع والتذلل لله تعالى •

---

١) أنظر الصور : ٢١٤ ، ٢١٥ •

٢) أنظر الرسوم : ١٣١٦ ـ ١٣١٩ والصورتين السابقتين •

٣) سيوفي : المرجع السابق ،ص ٢٠١ •

واللوح لا يحتاج الى مناقشة تاريخه فهو يرجع الى سنة (٧١٧ـ ٧١٩ هـ)[١] وهو التاريخ المدون على الشريط المتوج لافريز الجدران الداخلية في حضرة المزار بدليل ورود اسم الشخص المجدد (ابراهيم) الموجود بنص اللوح مرة أخرى ضمن نص ذلك الشريط[٢] .

ومن الظواهر الفنية في خط اللوح هي : القطاع المسطح للحروف وترويس بعض الحروف الاولية كالالف واللام والتاء والنون ، واستبدال النهاية المشعرة لحرف الالف الاولي بالنهاية المطلقة ، ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل والتوريقات النهائية الخارجة من بعض الحروف[٣] .

---

١) ناقشنا التاريخ المذكور عند دراستنا شريط الافريز المبطن لجدران مزار الامام يحيى بن القاسم في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٠٧ ـ ٨٠٨ .

٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ ، ١٧٣١ والصور : ١٨٦ ، ١٩١ .

٣) أنظر الصور : ٢١٤ ، ٢١٥ والرسوم : ١٣١٦ ـ ١٣٢٧ .

ثانيا / شـواهد وصناديق القبـور

١ـ شـواهـد القبـور

أ ٠ الشـواهد المستطيلـة المسطحـة

١ـ شـاهد قـبر خنز ورد

عـثر على هذا الشاهد عند تأسيس المستشفى الجمهوري[١] في المنطقة الواقعـة شمال مدينة الموصل القديمة ،وهو معروض الآن بمتحف الموصل تحت رقم ٥٠٨ ـ م م٠ ويعد من المخلفات الاثرية التي ندرسها وننشرها لأول مرة ٠

والشاهد عبارة عن قطعة مستطيلة من حجر الحلان طولها (٦٣سم) ،وعرضهـا (٣٢سم) ،وان كان في الوقت الحاضر يتكون من ثلاث قطـع نتيجة التصدع الذي حدث فيـه[٢] ٠

ويتضمن الشاهد نصا غـائرا دون بقلم الثلث على طريقة ابن البواب يتألف مـن ستة اسـطر :

١ـ هذا قبر المرحومة خنز ورد ابنة برهيم[٣] جارية السلطان

٢ـ قطب الدين محمد بن زنكي بن مودود صاحب سنجار وهي زوجة فخر الدين

٣ـ اياز السنجارى رحمهم الله اجمعين توفت[٤] في يوم الاربعاء سابع عشر من

٤ـ ذى القعدة سنة خمسين ستماية[٥] ملعون بن ملعون بن ملعون من قبح

٥ـ عليها وينزل عليها ميت غيرها ذكر أو انثى ميتا ٠٠٠ أو من سمع

٦ـ هذه اللعنة وعمل غير الواجب كان الله ورسوله (بريئيـن منه[٦] ٠

---

١) سجل متحف الموصل ، ص ٦١ ٠

٢) أنظر الرسم : ١٣٢٨ والصورة ٢٢٥ ٠

٣) كذا في الاصل والصحيح ابراهيم ٠

٤) كذلك في الأصل والصحيح توفيت ٠

٥) كذلك في الأصل والصحيح ان يوضعوا والعطف بين الرقمين (خمسين) و(ستماية) ٠

٦) أنظر الرسم والصورة السابقة ٠

وقد وردت عدة اخطاء في قراءة النص المثبتة في سجل متحف الموصل فقد قرئ الاسم (أياز) على أنه (أيانا) ،ثم قرئت الجملة (رحمهم الله اجمعين) بصيغة (ابنة احمو) ،كما اضيف الف لام التعريف الى الرقم (سابع) في حين خلا من ذلك بالأصل ، كذلك سقطت كلمة (ملعون) الثالثة من تلك القراءة[١] .

والملاحظة العامة التي نلاحظها في خط النص هي عدم اتقانه والضعف الواضح في رسم الحروف وعدم التقيد بنسبها ، علاوة على نقصان بعض الحروف من الكلمات كما هو الحال في كلمة (ابراهيم)،كذلك حدث ارتباط بين حروف بعض الكلمات المتجاورة ،مما أدى الى حدوث الأخطاء في القراءة السابقة المثبتة في سجل متحف الموصل ، مثل ارتباط حرف (الزاى) في كلمة (أياز) مع حرف (الالف المنفصل) في كلمة (السنجارى)[٢] .

ومن المميزات الفنية في الخط هي ظاهرة التشعير التي نشاهدها في بعض الحروف كالالف المنفصلة ، ولكن قلة انحناء ذلك التشعير حول حرف الالف في كثير من الكلمات من الهيئة المشعرة الى الهيئة المطلقة[٣] .

وعلى الرغم من كون نص الشاهد من النصوص الجنائزية، الا أنه يعد بنفس الوقت لوحا تذكاريا له أهميته التاريخية فورود اسماء بعض الشخصيات ذات العلاقة بالمتوفاة، كورود اسم السلطان قطب الدين محمد بن زنكي بن مودود صاحب سنجار يوثق لنا ما جاءت به المراجع التاريخية من أن السلطان المذكور حكم سنجار في الفترة ما بين (٥٩٤ – ٦١٦ هـ) [٤] ، كما أن ورود اسم زوجها في النص فخر الدين أياز السنجارى – الذى لم نوفق بالتعرف عليه من خلال ما وقع بين ايدينا من كتب التراجم والوفيات – ربما كان يعد شخصية عادية ليس لها دور سياسي واجتماعي مهم بدليل دخول زوجته في خدمة السلطان الآنف الذكر.

---

١) سجل متحف الموصل ،ص ٦١ .

٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

٤) سيوفي : المرجع السابق ،ص ٢٤٠ .

أما كـون وجود القبر في منطقة الموصل فيدل على أن صاحبة الشاهد توفيت فـي الموصل أو في سـنجار ثم نقلت ودفنـت في الموصل ،على الرغم من قضائـها فـترة حياتها أو معظمهـا في سـنجار .

٢ ـ شـواهد كنيسـة شـمعون الصفا

نتيجة للحفر الذى استحدث في صحن كنيسة شمعون الصفا الذى كان على عمـق (٥ر١ م) تـقريـبا لتنهح المستوى الأصلى للكنيسة عثر على ثلاثة من شواهد قبور مـن النوع المسطح المستطيل فقدت بعـض أجزائها ، ونعد من المخلفات الاثرية التي نقـوم بدراستها ونشرها لأول مـرة ٠

فالشاهد الأول ذهبت اكثر أقسامه ، والقسم المتبقي منه عبارة عن قطعة مسـتطيلـة طولها (٣٧ سم) وعرضها (٣١ سم) دون عليها نص جنائزى بقلم الثلث وفق طريقـة ابن البواب بواسطة الحفر البارز يتألف من أربعة أسطر فقد السطر الاول جميع كلماتـه ولم يـبق منه سوى حرف النون الأخير المتصل ونهاية لحرف الالف المنفصل ، أمـا الأسطر الثلاثـة الأخرى فتظهر فيها كلماتها الأخيرة ٠ وعلى كل حال فالمتبقي مـن النـص يشتمل على العبارات التالية :

١ـ ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ ـن ا

٢ـ ٠٠٠٠٠ العسـر اللهم اغفر لنا

٣ـ ٠٠٠٠ نا الطاهر القديـس

٤ـ ٠٠٠٠٠ وستماية عـوه ؟ (١)

وهكذا وجدنا أن القسم المتبقي من نـص الشاهد يتضمن عـبارة دعائية ، ولقبـين ، ومؤخرة النـص المؤرخ ٠

ولعل أهم ما في النـص هو لقب (القديس) الذى يردنا في النصوص السابقـة ، وكذلك التاريخ المدون الذى لم يـبق منـه سوى رقم المئات مسبوقا بواو العطف ٠

فلقب (القديس) يعد من الألقاب الدينية المسيحية التي كانت تطلق على بعـض رجال الدين المسيحيين الذين بلغوا مرحلة كبيرة من التقوى والزهد والتعبد ، ويكـون اللفظ مرادفا للقب أو لفظة الولي عند المسلمين ٠

---

١) أنظر الصورة : ٢١٦ والرسم ١٣١١ ٠

أما تاريخ النص فالمتبقي منه هو رقم المئات (ستمائة)، ولكن وجود واو العطف التي تسبقه تدل دلالة اكيدة على وجود أرقام أخرى تسبقه هي الآحاد والعشرات كلاهما أو بعضهما، وهذا يؤكد بدوره عودة الشاهد الى القرن السابع الهجري، أي في الفترة المحصورة بين نهاية العهد الاتابكي، والفترة الايلخانية الأولى. ولكننا نستبعد عودة الشاهد الى العهد الاتابكي، ونرجح نسبته الى الفترة المذكورة من العهد الايلخاني، وبالذات العقد الأخير من القرن السابع الهجري مستندين في ذلك على ظهور بوادر الضعف في خط الثلث الذي دون فيه الشاهد، وقلة التريينات الخطية، وظهور النهايات المطلقة لحرف الألف المنفصل، وعدم تمكن رسم الترويس في هامات الحروف المنتصبة والاولية التي لم نعهدها في العهد الاتابكي الذي بلغ فيه خط الثلث أوج تحسنه وتطوره[1]، وانما عهدناها في نصوص تعود الى نهاية القرن السابع الهجري بنفس الخط، كما في محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ)[2]، ومحراب مزار بنات الحسن المعاصر له[3]، وشباك جامع الامام الباهر[4]، وشاهد قبر الداركمالي[5].

وبالنسبة للشاهد الثاني في كنيسة شمعون الصفا فهو الآخر فقد بعض اجزائه والمتبقي منه عبارة عن قطعة من الرخام الازرق غير منتظمة شبه مستطيلة طولها (٢٤ سم)، وعرضها (٢٢سم)، مدون عليها كتابة بخط الثلث الفائر تتألف من ثلاثة أسطر غير كاملة :

١- رحمهم الله تعالى ....

٢- في أواخر سنة ارب..........

٣- يكون من غير ذريتـ(ـه) ....(٦)

---

١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٤١.

٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ - ١٥٥٦.

٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥.

٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠.

٥) أنظر الرسم : ١٧٥ والصورة ٢٢٢.

٦) أنظر الرسم : ١٣١٤ والصورة ٢١٧.

ومما يؤسف له أن أهم شيء في النص وهو التاريخ قد ذهبت معظم معالمه، ولم يبق منه سوى حرفي الالف والراء المنفصلين، مع حرف الهاء الأولى (ار ٠٠) [1]، ومع هذا فان الطريقة المتمثلة في خط الشاهد وهي طريقة ابن البواب التي شاعت في نصوص المدينة خلال العهد الأتابكي والفترة الأيلخانية الأولى [2] توحي بوقوع التاريخ ضمن العهد أو الفترة المذكورين، ولكننا نرجح نسبة التاريخ الى الفترة الأيلخانية الأولى، ونستبعد رجوعه الى العهد الأتابكي استنادا الى بساطة الخط وعدم اتقانه واختفاء الالفات المشعرة - التي كانت شائعة في ذلك العهد كما في شاهد قبر الخلال (٦٣١ هـ) [3] - واستبدالها بالالفات المطلقة التي كثرت في نصوص الفترة الأيلخانية الأولى التي تطرقنا اليها عند مناقشتنا نص الشاهد الأول بالكنيسة .

وعلى هذا الأساس فأننا نرجح حصر تاريخ الشاهد ما بين نهاية القرن السابع أو بداية القرن الثامن الهجريين .

ومهما يكن من أمر في ارجاع الشاهد الى أحد القرنين المذكورين فأننا نرجح في كلا الحالتين أن يكون الرقم المتخلف عن التاريخ هو (أربع) وليس (أربعين)، لأنه في هذه الحالة سيكون التاريخ (٦٤٠ هـ) أو (٧٤٠ هـ)، وهو ما لا يجوز في كلا الامرين، لأن التاريخ الأول سيضع الشاهد ضمن الفترة الأتابكية وهو ما استبعدناه مقدما، بينما التاريخ الثاني سيضعه في الفترة الأيلخانية الثانية التي اختفت فيها طريقة ابن البواب في خط الثلث وحلت محلها طريقة المستعصمي .

وبخصوص الشاهد الثالث والأخير في كنيسة شمعون الصفا فانه يتكون من قطعتين من الرخام الأزرق طول الاولى منها (٢٢سم)، وعرضها (١٨سم)، وثخنها (٤سم)، بينما يبلغ طول القطعة الثانية (٢٣سم)، وعرضها (١٨سم)، وثخنها (٤سم) [4] . وقد رجحنا

---

١) أنظر الرسم : ١٣١٤ والصورة ٢١٧ .

٢) تطرقنا الى ذلك لدى دراسة كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ .

٣) أنظر الرسوم : ١٧٣، ١٧٤ والصور : ٢٢٠، ٢٢١ .

٤) أنظر الرسوم : ١٣١٢، ١٣١٣ والصور : ٢١٨، ٢١٩ .

عـود تهما بالأصل الى شاهد واحد نظرا لتماثل مادة الرخام وأسلوب الخط وتنفيــذه وتساوى الثخن في كليهما •

وقد شغلت القطعتان بنص جنائزى مدون بخط الثلث الفائر وفق طريقة ابن البواب، علاوة على الصلبان والزخارف الهندسية ،وعلى الأغلب ان الكتابة وبعض الزخـــارف المذكورة في الشاهد كانت مطعمة بالجبس التي لا زالت بعض آثاره ماثلة للعيان •

والقطعة الأولى يظهر فيها أحد رؤوس صليب شبيه بورقة ثلاثية تحف به من كلا الجانبين دائرة مزدوجة ،وشغلت بقية القطعة بثلاثة أسطر كتابية نصها : (١)

١ـ ••• ـه الصدر مجد الدين رحمه الله ••

٢ـ الحي المحسى ••••••

٣ـ ى فليكـ(ـن) ؟ ••••(١)

ويتجلى أهمية هذا النص بورود لقب جديد لم يردنا في النصوص السابقة وهـــو (الصدر) • وصدر كل شيء أوله • وقد استعمل كلقب من القاب الكناية المكانيـــة، وكان يقصد بـه صدر المجلس ،وكني به عن الملقب اشارة الى مهابته ومكانتـه بـين القوم • وقد استعمل في العصر الاسلامي في النقوش منذ أوائل القرن السادس الهجرى، وكان يغلب اطلاقـه على رجال الدين • وصار هذا اللقب في عصر المماليك من الالقاب الأصول التي تستعمل في المكاتبات الرسمية ،وكان يلي في الرتبة لقب (مجلس الصدر) الذى كان أعلى منه درجة • وكان لقب (الصدر) في هذا العصر يطلق على التجـــار الكبار، وأرباب الصناعات الرئيسية : كرياسة الطب الكحالين، ورياسة الجرائحيـــة ونحو ذلك ،وأفراد حاشية السلطان : كمهتارية البيوت، ومهندس العمائر، ورئيس الحراقـة وغيرهم • وكانت صورتـه (الصدر الأجل الكبير المحترم المقرب الأوحد فــلان الدين) • وكان يستعمل اللفظ أحيانا في تكوين بعـض الألقاب المركبة مثل (صــدر الاسلام) الذى اطلق على نظام الملك في نص انشاء من حوالي سنة ٤٧٥ هـ فـــي الجامع النورى بدمشق (٢) •

---

١) أنظر الرسم : ١٣١٢ والصورة ٢١٨ •

٢) د • حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٧٧، ٣٧٨ •

ومما تقدم يمكن أن نرجح بأن الشخص الملقب بالنص (مجد الدين) كان ذا منزلة اجتماعية أو اقتصادية أو دينية أو مهنية مرموقة بين قومه، وان كنا لم نعثر على ترجمة له.

أما القطعة الثانية من الشاهد فالمتبقي من معالمها يوضح لنا شكل الشاهد في بداية الأمر الذى كان على هيئة منطقة مربعة أو مستطيلة مشغولة بالكتابات، ثم يحيط بها اطار من الزخارف الهندسية على هيئة اشكال مستطيلة ذات رؤوس مدببة يتقاطع كل شكلين مع بعضهما بطريقة تحصر بينها وبين حدود المنطقة السابقة اشكال من النجوم النصفية.

ويتضمن النص المتبقي على القطعة سطران :

١- آمين وكان .....

٢- سنة اثنتين وعشـ ....(١)

ولعل أهم ما في هذا النص هو التاريخ الذى لم يبق منه سوى رقم الآحاد (اثنتين) وقسم من رقم العشرات المتضمن حرفي العين الأولية المتصل بالشين الوسطية، ومن المؤكد أنه كان بالأصل (عشرون) وليس (عشر)، وذلك لوجود واو العطف الذى يسبقه، والذى يزيده تأكيدا كتابة رقم الآحاد (اثنين) اذ لو كان عددا مركبا لكتب (اثنتي) بحذف النون الأخيرة. كما أن طريقة ابن البواب المتمثلة في خط الثلث بنص الشاهد تبين نسبة الشاهد الى العهد الأتابكي أو الفترة الأيلخانية الاولى، وذلك لانتشار هذه الطريقة خلال العهد والفترة المذكورين. ولكن عدم جودة الخط، ووجود النهايات المطلقة لحرف الالف المنفصل، وعدم تحرى الدقة في رسم الترويس لبعض الحروف الأولية ينفي عودة الشاهد الى العهد الأتابكي الذى امتاز بدقة الخط، والنهايات المشعرة لحرف الالف المنفصل، والعناية في رسم ترويس بعض الحروف الاولية ويضعه ضمن الفترة الاولى من العهد الأيلخاني التي تنتهي في بداية القرن الثامن الهجرى لتبدأ بعدها الفترة الثانية من العهد المذكور.

وعلى هذا الاساس يكون تاريخ الشاهد هو: اثنتين وعشرين وسبعماية).

---

١) أنظر الرسم : ١٣١٣ والصورة ٢١٩.

٣ـ شاهدا كنيسة مارأشعيا

تمكنت لدى دراستي الميدانية المتعلقة بالبحث في كنيسة مارأشعيا من العثور على شاهدين يكشف النقاب عنهما لأول مرة ،وعلى الرغم من عدم دخولهما ضمن البحث، لأنهما يعودان الى العهد الجلائري ،الا انني آثرت دراستهما نظرا لقرب زمنهما من العهد الأيلخاني من ناحية ، وخوفا على فقدانهما من ناحية أخرى شأنهما في ذلك شأن كثير من مخلفات المدينة الاثرية التي آلت الى الزوال .

فالشاهد الأول يتألف من ثلاث قطع مستطيلة من الرخام الأزرق مثبتة في الوقت الحاضر في الجانب الغربي لاحدى بدنات هيكل ماريوحنان في الكنيسة المذكورة طول الاولى (٣٦ سم) وعرضها (١٤سم) ، بينما طول الثانية (٦٢ سم) وعرضها (٢٢سم). في حين بلغ طول الثالثة (٣٠سم) وعرضها (٢٢سم) (١) .

وقد دون النص الجنائزى على القطع المذكورة بخط الثلث الغائر وفق طريقة ياقوت المستعصمي ،حيث يبدأ من القطعة الاولى :((المرحومة عزيزة ابنة)) ، ثم يستمر على القطعة التي تحتها على هيئة ثلاثة أسطر :

١ـ الصاحب شمس الدين بن الصاحب

٢ـ سعد الدين بن كدا ؟ توفت في

٣ ـ جمادى الآخر سنة تسعة وثلثين .

وبعد ذلك يختتم النص بسطرين على القطعة الثالثة التي تلي الثانية :

١ـ وسبعماية

٢ـ (رحمـ)ـها الله تعالى

ومن المميزات الفنية للكتابة هي الرشاقة، والترويس المشقوع (بالزلف) في رؤوس بعض الحروف الأولية، والتشعير في نهاية حرف الألف المنفصل ، وترابط

---

١) أنظر الصور : ٢٣٠، ٢٣١ والرسم ١٣٢٩ .

بعض الحروف ، ومواد رلهيئات الزينة الخطية وحركات الشكل ، بالاضافة الى رشاقة الحروف ،ومحاولة تنفيذ النص بصورة متقنة (١) .

وتتجلى أهمية النص بتاريخه المدون الذى يعد من أقدم النصوص المؤرخة في مدينة الموصل التي تعود الى العهد الجلائرى ، وكذلك ورود لقب جديد لم نشاهده في النصوص السابقة في المدينة وهو (الصاحب) ، باستثناء اللقب المركب الذى ورد في نصوص مزار الامام يحيى بن القاسم بصيغة (صاحب الزمان) (٢) الذى اختص به الامام الثاني عشر من الائمة العلوية الاثني عشرية (٣) .

والصاحب بدأ استعماله كلقب خاص حين اطلق على الوزير اسماعيل بن عباد وزير بني بويه بأصفهان . وقد سرى استعماله على الوزراء المدنيين في عصرى الأيوبيين والمماليك . وكان يقع في سلسلة الألقاب قبل لقب التعريف وذلك باعتباره من الألقاب الدالة على الوظيفة دلالة خاصة . على أن كتاب الانشاء بالشام كانوا يلقبون به العلماء من قضاة القضاء واشباههم ، وذلك بخلاف المصطلح في مصر حيث اقتصر اللقب على الوزراء المدنيين .

وقد تضاف اليه ياء النسبة احيانا فيقال (الصاحبي) ، كما كان يلحق باللقب بعض الالفاظ مثل (الزمان) و (العدل) و (قران) .وتضاف اليه احيانا أخرى كثير من اسماء الممالك والبلاد والقلاع لتكوين القاب مركبة (٤) .

وعلى كل فاللقب ظهر في الموصل بعد ظهوره في مصر والشام ،واذا اخذنا بنظر الاعتبار أنه كان ذا مدلولات سياسية كما هو الحال في مصر أوقضائية كماهو الحال في الشام فيتضح لنا أن المتوفاة كانت من عائلة ذات منزلة مرموقة .

أما الشاهد الثاني في كنيسة مارأشعيا فيتألف من قطعتين من الرخام الأزرق الفاتح تقعان في اسفل الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة يبلغ طول

---

١) أنظر الرسم والصورتين السابقتين .

٢) أنظر الرسوم : ١٣١٧ ، ١٧٢٩ .

٣) الخليلي : المدخل الى موسوعة العتبات المقدسة ،ص ٢٥١ .

٤) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية ،ص ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

القطعة الاولى (٢٠ سم) وعرضها (٥٥ سم) ،بينما يبلغ طول الثانية (٤٥ سم) وعرضها (٥٥ سم) .وقد دون عليهما نص غائر بخط الثلث على طريقة المستعصمي يتكون من سطرين : ١ ـ توفى الشماس شمس الدولة عبـ ....

٢ ـ منصور بن ايشوع ابن هبـ ...... (١)

والملاحظ على النص انه فقد بعض احرف الأسماء الموجودة فيه فالاسم الواقع في مؤخرة السطر الاول تبقى منه حرفا العين الاولية والباء الوسطية ،وربما كان اسما مركبا كـ(عبد الله) ،في حين تبقى من الاسم الواقع في مؤخرة السطر الثاني حرفا الهاء الاولية والباء الوسطية ،وربما كان يمثل في الأصل اسما مركبا أيضا ، من المرجح أنه كان هبة الله) نظرا لشيوع مثل هذا الاسم في القرن السابع الهجرى (٢) .

وعلى الرغم من فقدان التاريخ المدون من النص،الا أنه لا يخلو من أهمية ،نظرا لورود لقبين جديدين يظهران في المدينة على مخلفاتها الرخامية لأول مرة، كلقب (الشماس) ،و (شمس الدولة) .

فشمس الدولة : من الألقاب المضافة الى (الدولة) .وقد اطلق في عصر بني بويه على صمصام الدولة سنة ٣٧٣ هـ على يد الطائع وذلك بعد موت أبيه . كما أطلق على نظام الملك في نص انشاء من سنة ٤٧٥ هـ في الجامع الاموى بدمشق ، ولقب به أيضا شمس الدولة أخو أيوب (٣) . ومن المرجح أن اللقب في شاهدنا له مدلولاته التي توضح ان الشخص المتوفي كان ذا منزلة سياسية أو اجتماعية مرموقة . ولابد لنا من أن نشير ونحن بصدد مناقشة هذا اللقب الى ورود لقب مماثل له اختص به عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ ـ ٥٨٩ هـ) ،وهو (شمس المعالي) الذى وجدناه مدونا على باب مدرسته (٤) .

---

١) أنظر الصورة : ٢٢٩ والرسم ١٣٣٠ .

٢) د .حسن الباشا : المرجع السابق ،ص ٣٦٨ .

٣) المرجع نفسه ،ص ٣٦٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٨ .

والشـاهد كما مر بنا غـير مؤرخ ، ولكن التشابه الموجود بين نصـه ،ونص الشاهد السابق من حيث : أسلوب التنفيذ ، والمميزات العامة للخط ، وطريقة رسم الحـروف الأمر الذى يجعلنا نرجح أنهما من فترة مقاربة ، ومع هذا فخط الشاهد هنا أقـل دقـة من كتابة الشاهد السابق (١) ، مما يرجح أنه أحدث عهدا منه ، ولكـــن بفارق زمـني بســيط .

١) أنظر الرسوم : ١٣٢٩،١٣٣٠

ب • شـواهد القبـور المقوسـة

١ـ شـاهد قـبر الدقـاق

اكتشف هذا الشاهد في مقبرة المناز في جنوب مدينة الموصل ،ثم نقل الى متحف الموصل وعرض بقاعته الاسلامية تحت رقم ٨٢٥ ـ م م ، وهو من المخلفات الاثرية التي تدرس وتنشر لأول مرة •

وهو من نوع الشواهد المقوسة حيث يتكون من قطعة من الحلان مستطيلة الشكل تنتهي من الأعلى بقوس مدبب يبلغ عرضها (٤٢ سم) ،وارتفاعها (٧٨ سم) ، دون عليها نص غائر بخط الثلث يتألف من ثمانية أسطر (١) :

١ـ الله

٢ـ بسم الرحمن الرحيم (٢)

٣ـ كل من عليها فان ويبقى (٣)

٤ـ وجه ربك ذو الجلال والكرام (٤)

٥ ـ هذا قبر محمد بن سلمان

٦ـ الدقاق رحمه (٥) درج بالد (٦)

---

١) أنظر الصورة : ٢٢٤ والرسم ١٧٦ •

٢) رفعت لفظة الجلاله الي الأعلى من بين كلمتي (بسم) و (الرحمن) لتشغل تدبب القوس من ناحية ،ولأن انحناء القوس ادى الى اقتصار المساحة بحيث لا تكفي لنص البسملة كاملا من ناحية ثانية •

٣و٤) الرحمن : الآية ٢٧ ، كتبت كلمة (الاكرام) بصورة خاطئة ، كما هو ملاحظ بالنص •

٥) لا يستقيم النص بوجود كلمة (رحمه) الا بورود لفظة الجلالة بعدها كأن يقال (رحمه الله) وربما سقطت من النص سهوا •

٦) كذا في الأصل والصحيح (بالدار) اى القبر ،والذى يقصد به (الدار الآخرة) •

٧ ـ عشر من جمادى الاولى سنة

٨ ـ حد [١] عشر وستماية

وعلى الرغم من تدوين النص بخط الثلث إلا أنه تتمثل فيه البساطة وعدم الدقـة في تنفيذه ، كما يتميز النص بكثرة الأخطاء ونقصان بعض الحروف من كلماتـه .

ولم نوفق بالاهتداء الى شخصية المتوفي لعدم وروده في كتب التراجم والوفيـات وربما كان يمتهن مهنة قصر الثياب أو طحن الحبوب استنادا الى اللقب الذى اقترن باسمه الذى لم يردنا في النصوص السابقة وهو (الدقاق) ، لأنه يدل على الشخص الذى يقوم بدق القماش لتحويره وتمليسه ويقال له قصار ، والدقاق أيضا هو الطحان [٢] . وقد ورد نفس اللقب قبل ذلك في مدينة فاس بالمغرب في كتابـة أثرية جنائزية أيضا من حوالي سنة ٥٩٩ هـ في مسجد سيدى بومدين خاص بأبـي عبد الله الدقاق السلجماني من كبار شيوخ الصوفية [٣] . وهكذا تتجلى أهمية الشاهد في الكشف عن أحد الألقاب التي استعملت في مدينة الموصل في الربع الاول من القرن السابع الهجرى .

---

١) كذلك في الأصل والصحيح (احد) .

٢) د . حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، حـ ٢ ، ص٥١٢ .

٣) المرجع نفسـه ، ص٥١٤ .

٢ـ شواهد ومجنبات قبر الخلال (١)

يقع قبر الخلال في غرفة تقع في شرق مصلى المسجد المسمى بأسمه (٢) الى يسار الداخل يبلغ طوله (١٦٠ سم) وعرضه (٨٠ سم) واقصى ارتفاعه (١٠٢ سم) .

ويتكون القبر من مجنبات تركيبية ، وشواهد للرأس والرجلين نحتت من حجر الحلان . ولكن حالته غير مرضية نظرا لفقدان القسم الأسفل من شاهد الرجلين ، ومعظم اقسام الجوانب التركيبية التي لم يبق منها غير الاركان المتصلة بالشاهدين المذكورين (٣) .

ويتألف كل شاهد من منطقة سفلية مسطحة مستطيلة بوضعية افقية تكون بمستوى الجوانب التركيبية عليها شريط كتابي بارز بخط الثلث على طريقة ابن البواب محصور بين افريزين رشيقين من المعينات المتتابعة ، والى الأسفل من ذلك يوجد افريز من الزخارف المكررة التي استمدت عناصرها من الخط الكوفي المحور . ويعلو هذه المنطقة قوس مكون من خمسة فصوص تعتمد في تكوينها على مبدأ التدوير والانحناء يحف بقوس آخر مدبب مطول شغلت دائرته بكتابة غائرة نفذت بخط الثلث على طريقة ابن البواب وتخرج من اطرافه الخارجية أنصاف أوراق نخيلية يشغل كل منها أحد فصوص القوس الأول ، ماعدا الفص العلوي فقد شغل بورقة ثلاثية .

ويكتنف القوس المدبب طاقة على هيئة محراب ذات عمودين يحصران بينهما مشكاة (٤) تتخلل الفراغات المحصورة بينها وبين الأعمدة أنصاف أوراق ثنائية في

---

١) الشيخ محمد بن عشائر بن ابراهيم . والخلال هو بائع الخلال ، أي التمر المطبوخ . (احمد بن الخياط الموصلي : ترجمة الأولياء في الموصل الحدباء ، تحقيق سعيد الديوه جي ، الموصل ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٦ م ، ص ٨١ ، حاشية ١ .

٢) يقع المسجد المذكور في محلة النجارين ، ويتكون المسجد في الوقت الحاضر من مصلى صغير يتقدمه فناء ويقع الى الشرق منه غرفة صغيرة تضم القبر .

٣) أنظر الصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ والرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ .

٤) تتبعنا مدى انتشار المشكاة ومدلولاتها عند المسلمين في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤٢٠ .

الأسفل ، وورد ات مقببة ذات فصوص حلزونية من الأعلى ، ثم يعلو كل ذلك ثلاث حطات من المقرنصات المنشورية الصماء (١) .

والملاحظ على شاهد الرجلين أنه فقد القسم السفلي المسطح (٢) ، بينما شاهد الرأس يحتفظ بجميع معالمه الفنية والمعمارية (٣) ، كما توجد اختلافات بسيطة بين عناصر الشاهدين منها ، خروج عنصر لوزي يمثل اللهب من عنق مشكاة شاهد الرجلين ، بينما خلت من مشكاة شاهد الرأس .

والنصوص الموجودة على أقسام القبر تتضمن الآية (٢٥٥) من سورة البقرة التي دونت على شاهد الرأس والجوانب التركيبية ، بينما التاريخ موجود على شاهد الرجلين .

فالآية القرآنية تبدأ من القسم المسطح السفلي للشاهد بالبسملة ، ولدى انعطافها على جانبي القبر وشاهد الرأس فقدت معظم كلماتها ولم يبق منها غير كلمات قليلة تطالعنا بين الحين والحين ، ولكن مؤخر الآية الذي دون على دائرة القوس المدبب لشاهد الرأس بقي سليما نصه : ((.. كرسيه السموات والارض ولا يووده حفظهما وهو العلي العظيم)) (٤) .

أما النص الجنائزي المتضمن اسم المتوفي وتأريخ الوفاة فقد دون على شاهد الرجلين ، فالتاريخ دون على دائرة القوس المدبب للشاهد نصه : ((... ذلك في سنة أربع وثلثين وستمائة)) . اما اسم المتوفي فيظهر انه كان مدونا في اعلى القسم المسطح للشاهد ولكن نتيجة التلف الذي دب الى النص فلم يبق منه في البداية سوى الكلمات التالية ((هذا قبر ..... (رحمة الله)) (٥) .

---

١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

٢) أنظر الرسم : ١٧٤ والصورة ٢٢١ .

٣) أنظر الرسم : ١٧٣ والصورة ٢٢٠ .

٤) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٣٣١ ـ ١٣٣٨ . البقرة : الآية ٢٥٥ .

٥) أنظر الرسم : ١٧٤ والصورة ٢٢١ .

والجدير بالذكر أن التاريخ كان قد قرئ في السابق على غير حقيقته من قبل أحمد بن الخياط الموصلي الذى جاء عنده ((سنة ست وثلاثين وستمائة)) (١) ، ولكنه صحح فيما بعد بقراءة ثانية من قبل يوسف ذنون (٢) .

ومن الملاحظات الفنية التي وجدناها في نصوص الشواهد والجوانب التركيبية في القبر ، هي تنفيذها بواسطة أسلوبين هما : أسلوب الحفر الغائر ، وأسلوب الحفر البارز ، كما أن الأجزاء البارزة نفسها دون بعضها بحروف كبيرة ، والبعض الآخر بحروف صغيرة (٣) .

وتتمثل في كتابة النص على العموم بعض الميزات الفنية منها : وجود الترويس الخالي من الاضافة (الزلف) في رؤوس بعض الحروف الأولية والتشعير في نهاياتها ، ومحاولة ملء الفراغ بواسطة الزخارف النباتية وأشكال الزينة الخطية وحركات الشكل والاعجام ، بالاضافة الى ظاهرة ترابط بعض الحروف (٤) .

---

١) الموصلي : المرجع السابق ، ص ٨١ .

٢) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٢٧ .

٣) أنظر الصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ والرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٣٣١ ـ ١٣٣٨ .

٤) أنظر الصور والرسوم السابقة .

٣ ـ شاهدا قبر ابي العلا (١)

يمثل هذان الشاهدان بعض أجزاء القبر الذى كان مثبتا في مسجد قديم في محلة الشيخ ابي العلا التي استمدت اسمها من اسم الشيخ المذكور ، ولدى فتح شارع خالد بن الوليد سنة (١٨٨٦ هـ) نقل القبر الى مقبرة الشيخ عمر. وفي العام الماضي نقل شاهدا القبر ، وهما كل ما تبقى من أجزائه الى متحف الموصل ، بعد أن فقدا أجزاءهما العليا . وهما من الشواهد التي نكشف النقاب عنها لأول مرة .

ويتألف كل شاهد من قطعة واحدة من حجر الحلان يبلغ طول شاهد الرأس (٦٨ سم) وعرضه (٥٥سم) ، بينما كان طول شاهد الرجلين (٧٢سم) وعرضه (٥٥سم). ونحت على كل منهما شريط كتابي بخط الثلث البارز وفق طريقة ابن البواب يحف به من الأعلى والأسفل أفريز رشيق من الزخارف الهندسية على هيئة المعينات المتتابعة ويعلو ذلك القسم العلوى من الشاهد الذى لم يبق منه غير بعض المعالم البسيطة التي دون عليها كتابات غائرة بخط الثلث أيضا (٢) .

وشريط شاهد الرأس يتضمن البسملة ولفظ (الجلالة) الذى تفتتح به آية الكرسي (٣) ، وان كان هذا اللفظ غير واقع على واجهة الشاهد ، وانما ينعطف على ركنه . والقسم المتبقي من الشاهد الواقع فوق الشريط تظهر فيه بقايا حرفين غائرين يمثل احدهما حرف الراء الأخير المتصل (٤) .

---

١) الشيخ أبو العلا ، تكنى بهذه الكنية ، وربما كانت للتعظيم نظرا لارتباطها بلفظة (العلا) ، وقامت مقام الاسم الصريح ، ويرى البعض أن اسمه كان احمد بن الحمزة (محمد امين بن خير الله الخطيب العمرى : منهل الأولياء ، ص ١٣٢) .

٢) أنظر الصور : ٢٢٣ ، ٢٤٨ والرسم ١٧٩ أ ، ب .

٣) البقرة : الآية ٢٥٥ .

٤) أنظر الصورة : ٢٢٣ والرسم ١٧٩ أ .

أما شاهد الرجلين فقد دون على شريطه العبارة الاولى من الآية السابقة: ((٠٠ لا اله الا هو الحي القيوم)) ويعلو ذلك في القسم العلوى من الشاهد كتابة غائـرة بخط الثلث لم يبق منها سوى بعض كلمات الآية المنوه عنها: ((٠٠٠ السموات والارض ٠٠٠)) (١) .

ويظهر أن القسم العلوى لكل شاهد الذي لم يبق منه الا القليل كان مفصصـا ، وان القبر نفسه كان يحتوى على مجنبات تركيبية ،وذلك لتماثلهما من حيث وضعية الشريط والافريز المحيط به ،وبقايا الكتابة الغائرة التي تعلو ذلك بما لمسناه في شواهد قبر الخلال (٦٣٤ هـ) (٢) ، وقبر المهراني (٦٦٢ هـ) (٣) .

ولما كان خط النص البارز في شريط كل شاهد تتمثل فيه الدقة في رسم الحروف وما يتعلق بترويسات وتشعيرات بعضها على غرار ما لمسناه في كتابات الأشرطة المماثلة في شواهد ومجنبات القبرين المذكورين ، بالاضافة الى تماثل النص الغائر على شاهد الرجلين مع النصوص المماثلة في شاهدى قبر الخلال ، لذا نرجع نسبة القبر الذى يعود اليه الشاهدان اللذان نحن بصدد دراستهما الى العهد الأتابكي ، وبالذات النصف الأول من القرن السابع الهجرى بعد سنة (٦١١ هـ)، لان الهروى المتوفي في السنة المذكورة الذى أورد أسماء المباني التي كانت تضم القبور في مدينة الموصل لم يتطرق الى ذكر ذلك القبر ،ولا الى العمارة التي كانت تضمه (٤) .

ومما تقدم نستنتج أن الشيخ أبا العلا كان قد عاش في الفترة الأتابكية وأنه توفي في نهاية هذه الفترة على أغلب تقدير .

---

١) أنظر الصورة : ٢٤٨ والرسم ١٧٩ ب .

٢) أنظر الصور : ٢٢٠، ٢٢١ والرسوم : ١٧٣، ١٧٤ .

٣) أنظر الصور : ٢٢٦ ـ ٢٢٨ والرسوم : ١٧٧، ١٧٨ .

٤) الهروى : الاشارات الى معرفة الزيارات، نشر وتحقيق جانين سورديل طومين ، دمشق ١٩٥٣ م .

٤ – شـــواهد ومجـنبات قـبر المهرانـي

يضـم هذا القبر غرفـة منخفضـة تقع الى الشمال من فـناء مسجد بكر أفندى فـي محلة رأس الكور، يبلغ طوله (٢٠٠سم) وعرضه (٦٨ سم) وأقصى ارتفاعـه (٦٤ سـم) • وهو من المخلفات الاثرية التي نقـوم بدراستها ونشرها لأول مرة •

ويتكون القبر من شواهد وجوانب تركيـبية من حجر الحلان ، وبهذا يكون تخطيطـه مطابقا لتخطيط قبر الخلال • وهو في حالة غير مرضية نتيجة التلف الذى دب الـى معظم أجزائـه (١) .

ويتألف كل من شاهدى الرأس والرجلين من منطقة مسـتطيلة مسطحة يعلوها قـوس خماسـي الفصوص يرتكـز على كل طرف من طرفيها بروز كروى (رمانة) ، كما أن كـل جانب من جانبي القبر يكون على هيئة مسـتطيلة مسـطحة (٢) .

وقد دون على شواهد ومجـنبات القبر المذكوره شريط كتابي عرضه (١٣سم) بخـط الثلث البارز وفـق طريقة ابن البواب على ارتفاع (٥٢ سم) من الأرضية يحف به افريـز رشـيق من المعينات الهندسية المتتابعة ، ويتضمن النص التالي : ((بـ.. سم) ••••• الرحيم الله لا •••• (ا)لحي القيوم لا ••••• ولا نوم له ما في السموات ••• فـي الأرض من ذا الذى (يشفـ)ع عند ••• باذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمـ(ـه) الا بما شـا وسع كرسيه السموات والأرض ولا يوو(ده) ••••••)) (٣) .

وقد دون على شاهدى الرأس والرجلين النص الجنائزى بقلم الثلـث الفائـر على طريقـة ابن البـواب :

---

١) أنظر الصور : ٢٢٦ – ٢٢٨ •

٢) أنظر الصور : ٢٢٦، ٢٢٧ والرسوم : ١٧٧، ١٧٨ •

٣) البقرة : الآية ٢٥٥ •
أنظر الصورة : ٢٢٨ والرسوم : ١٧٨٧، ١٧٨٨ •

فشاهد الرأس دونت عليه خمسة أسطر نصها :

١ـ هذا

٢ـ قبر العبد الفقـ(ـير)

٣ـ الى رحمة الله تعالى

٤ـ جمال الدين ابو الهيجا ابن

٥ـ جزرين ؟ المهراني رحمه الله (١)

أما شاهد الرجلين فقد دونت عليه أربعة أسطر متضمنة بقية النص :

١ـ تـو

٢ـ في الى رحمة الله

٣ـ تعالى في شهور سنـ(ـة)

٤ـ اثنتين (وسـتين وستمائة (٢) .

وعلى الرغم من أهمية هذا النص نظرا لتضمنه اسم الشخص المتوفى وتاريخ وفاته ، الا أننا لم نعثر على ترجمة لهذا الشخص في كتب التراجم والوفيات التي ربما كانت تكشف لنا عن بعض جوانب حياته .

وخط النص سواء الاقسام البارزة فيه أم الغائرة تتمثل فيها مميزات فنيه منها : التوريس والتشعير في بعض الحروف الأولية ، ومحاولة ملء الفراغ ببعض الزخارف النباتية وحركات الشكل ، ولكن الملاحظ أن الخط البارز في الشريط الدائر حول القبر كان أكثر اتقانا من الخط الغائر الموجود (٣) .

---

١) أنظر الصورة : ٢٢٦ والرسم ١٧٧ .

٢) أنظر الصورة : ٢٢٧ والرسم ١٧٨ .

٣) أنظر الصور : ٢٢٦ ـ ٢٢٨ والرسوم : ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٨٧ ، ١٧٨٨ .

٥ ـ شـاهد قـبر الداركمالي

اكتشف هذا الشاهد في الموقع المنسوب الى المدرسة الهدرية الكائنة في المنطقة المحصورة بين باشطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم من قبل الهيئة الاثرية لجامعة الموصل • وهو من المخلفات الاثرية التي تدرس وتنشر لأول مرة •

ونحت الشاهد من قطعة واحدة من حجر الحلان ارتفاعها (٧٤ سم) وعرضها (٨ سم) يتكون من منطقة مسطحة مستطيلة الشكل يعلوها قوس خماسي الفصوص يقع على كل جانب من جانبيه بروز كروى بضلع الأوجه على هيئة (الرمانة) •وحفر بصدر القوس طاقة محارية تشغلها مشكاة[1] •

وقد دون على منطقة الشاهد المستطيلة والقوس المفصص الذى يعلوها كتابة بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب ، حيث نجد شريطا من الكتابة البارزة تتوج المنطقة المذكورة نصها : ((يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين أيديهم)) • ولما كان المفروض في الآية (٢٥٥) من سورة البقرة الذى يكون النص قسما منها أن تكون كاملة ، كما هو الحال في بقية الشواهد والعناصر المعمارية التي وردت عليها في مدينة الموصل ،لذا فمن المرجح أن تكون بقية أجزائها قد دونت على الشاهد الثاني للقبر ومجنباته التي لم تصلنا • وهذا يبين ـ بالاضافة الى هيئة الشاهد نفسه ـ أن التخطيط والشكل العام للقبر الذى يرجع اليه الشاهد كان يشبه تخطيط القبور المماثلة لقبر الخلال والمهراني •

أما القوس المفصص في الشاهد فقد دون على دائرته في المنطقة المحصورة بين الطاقة وفصوصه كتابة غائرة تتضمن النص الجنائزى : ((هذا قبر الداركمالي رحمة الله ••••• (ز) وجة الأمير جمال الدين الحسيني وفت[2] سنة وتسعين وستماية)) [3] •

---

١) أنظر الصورة : ٢٢٢ والرسم ١٧٥ •

٢) كذا في الأصل والصحيح توفيت •

٣) أنظر الصورة والرسم السابقين •

والمتوفاة لم نعثر على ترجمة لها ، ولكن من المرجح أنها كانت ذات منزلة مرموقة بدلالة الألقاب التابعة لزوجها ، كالأمير والحسيني التي ترجح كونه أحد الشخصيات التي كان لها دور سياسي أو ديني مهم في القرن السابع الهجري بمدينة الموصل .

وعلى كل حال فخط النصين السابقين في الشاهد البارز منهما والغائر لا يخلو من مميزات فنية كترويس وتشعير بعض الحروف الأولية والمنفصلة ، ومحاولة التخلص من الفراغ بواسطة حركات الشكل .

ح • صناديق القبور

١- صندوق حضرة مزار الامام علي الهادى [1]

يتكون الصندوق من قاعدة رخامية منتفخة محدبة القطاع ترتكز عليها قطع أخرى من الرخام الأزرق شكلت مع بعضها هيئة متوازى المستطيلات طوله (٢٦٤ سم) وعرضه (١١٢سم) وارتفاعه (١٢٦ سم) يتألف من جانبين تركيبيين على هيئة مستطيلة بوضعية أفقية (٧٦ × ٢٥١ سم)، وشاهدين بهيئة مستطيلة أيضا (٧٦× ١٢٠سم)، ولكن بوضعية عمودية [2].

وقد نحت على كل من الجانبين التركيبيين خمس مناطق ذات هيئات مستطيلة تنتهي من الأعلى بأقواس ثلاثية مفصصة ترتبط مع بعضها بحلقات رابطة [3] تشبه الى حد كبير المناطق المماثلة التي وجدناها من قبل على مدخلي حضرة مزار الامام عون الدين، وجامع الامام الباهر [4]. وقد شغل كل منها بزخارف نباتية نافرة يعتمد تكوين زخارفها على مبدأ التناظر التمثيلي، اذ تبدأ من محور زخرفي تنطلق منه العناصر نحو الجانبين بصورة متناظرة من حيث: النوعية واسلوب التنفيذ، كما

---

١) يقع مزار الامام علي الهادي في محلة المحمودين الى الغرب من مدينة الموصل القديمة قرب منطقة (رأس الجادة) •وهو يحتوى على فناء واسع وعلى يمين الداخل مصلى مربتجديدات متعددة تقدمه ثلاثة أروقة من الجهة الشمالية الغربية يؤدى الرواق الثاني منها الى سرداب منخفض ينقسم الى قسمين، وعلى يسار الداخل مدخل يؤدى الى القسم الثاني الذى كان يضم صندوق القبر (الصوفي: الآثار والمباني العربية الاسلامية في الموصل، ص ١٢٤) • وقبل ثلاث سنوات ردمت مديرية الأوقاف المزار وبنت على انقاضه جامعا حديثا، ونقلت صندوق القبر الى غرفة خصيصة لهذا الغرض تقع الى الشمال من فناء الجامع •

٢) أنظر الصورة: ٢٣٢ والرسوم: ١٨٠ - ١٨٢ •

٣) تطرقنا الى الحلقات الرابطة من حيث الأصل والانتشار في الفن الاسلامي والفنون القديمة لدى كلامنا عن الزخارف الهندسية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ - ١١٢ •

٤) تعرضنا الى مثل هذه المناطق عند دراستنا الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٥، ٩٠ - ٩٢ •

شغلت الكوشات المتخلفة بين فصوص المناطق بزخارف نباتية مماثلة بأسلوب التكوين ، ما عدا اختلافات ببعض العناصر الزخرفية (١) .

أما شاهدا الرأس والرجلين فقد شغل كل منهما بثلاث مناطق مفصصة شبيهة بالمناطق السابقة ، ولكنها أقل عرضا وهي محاطة باطار مقمر ، كما أن المناطق الجانبية وكوشاتها شغلت بزخارف نباتية على غرار زخارف المناطق السالفة أيضا ، وان كان هناك اختلاف في شكل بعض العناصر . ولكن الاختلافات تكمن في المنطقة الوسطى لكل شاهد اتخذت شكل المحراب المجوف وذلك لوجود عمودين يرتكز عليهما قوس كل طاقة (٢) .

والملاحظ على الطاقة الوسطى لشاهد الرأس هو اشغال صدرها بمشكاة يتخلل بطنها وردة مفصصة مركبة (٣) ويخرج من كلا جانبيه كوز صنوبر (٤) أو عنقود عنب محور ، علاوة الى وجود ورقتين مفصصتين على جانبي العنق ، أما باطن القوس في الطاقة فشغل بأربع حطات من المقرنصات الصماء تعلوها سلسلة من الاقواس الرشيقة المتقاطعة وينتهي كل ذلك من الأعلى بورقة نخيلية ثلاثية تتمركز داخل الفص الاوسط لقوس الطاقة (رسم ١٨٠) .

أما الطاقة الوسطى لشاهد الرجلين فقد شغل بطنها بمشكاة ايضا على نفس غرار مشكاة الطاقة السابقة لشاهد الرأس مع خلوها من كيزات الصنوبر ووجود ورقتين مفصصتين على جانبي القاعدة (رسم ١٨١) .

وتكمن في زخارف المناطق والطاقات وكوشاتها سواء أكانت في الشواهد أو المجنبات التركيبية مميزات فنية متعددة منها : انعدام رشاقة العناصر بصورة عامة ، واتساع أرضياتها وزيادة غورها ، وتنفيذها بواسطة الحفر البارز ، ووجود الحزوز داخل

---

١) أنظر الرسوم السابقة والرسم ١٢٧١ .

٢) أنظر الرسوم : ١٨٠ ، ١٨١ .

٣) تطرقنا الى الوردات المركبة عند دراسة الزخارف النباتية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٥ ، ١٠٦ .

٤) تطرقنا الى كيزات الصنوبر لدى دراستنا زخارف شواهد القبور وصناديقها في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤١٩ ، ٤٢٠ .

الاغصان ، والتقعرات داخل الانصال والفصوص(١) .

كما توجد فيها عناصر زخرفية مختلفة منها : الاوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق بهيئات مختلفة ، وكيزات الصنوبر ، والوردات المفصصة ، والعناصر الهلالية(٢).

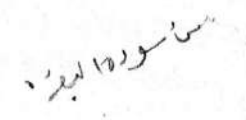
ويوجد في كل ركن من أركان الصندوق عمود مضلع ذو أوجه مسننة(٣) بطريقة فنية رائعة اذ يقسمه أفريز من المعينات الى قسمين تكون فيها تسننات الاضلاع في قسمها العلوى معتدلة ، بينما تكون تسننات القسم السفلي مقلوبة . ولكل عمود قاعدة مكعبة مقرنصة . أما تاجها فذو هيئة مكعبة أيضا ولكن أوجهه تشغل بأوراق ثلاثية شبه كأسية تتخلل الفجوات الركنية الكائنة بينها أشكال شبيهة بالمقرنصات(٤) .

ويوجد في القسم العلوى لشواهد ومجنبات الصندوق شريط كتابي عرضه (٢٦ سم) دون بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب متضمنا النص القرآني التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذى يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والأرض ولا يوده حفظهما وهو العلي العظيم)) (٥) .

ولخط النص مميزات فنية منها : انه دون وفق النسب الفاضلة للحروف ، وان كنا نلمس زيادة ملحوظة بطول الحروف المنتصبة اقتضتها ضرورة النص ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن الفنان موفقا كل التوفيق في توزيع كلمات النص بحيث اقتصرت المساحة عنده في نهاية النص ، كما حدث تداخل بين بعض الكلمات . وعلاوة على ذلك فتتميز جميع الحروف بقطاعها المسطح وبروزها بواسطة الحفر الرأسي البارز ، ووجود ظاهرة

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٠ ـ ١٨٢ ، ١٢٧١ .
٢) أنظر الرسوم : ١٢٧١ ـ ١٢٧٥ .
٣) تطرقنا الى مثل هذه الاعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٧ .
٤) أنظر الرسوم : ١٨٠ ـ ١٨٢ ، ٣٤٩ ، ٣٥١ .
٥) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسوم : ١٧٤١ ـ ١٧٤٤ والصور : ٢٣٤ ـ ٢٣٦ .



التزويس في رؤوس بعض الحروف الأولية والمنتصبة والتشعير في نهاية البعض الآخر ، وترابط بعضها • بالاضافة الى وجود ميزة ملء الفراغ ومحاولة التزيين الخطي بواسطة الزخارف النباتية وحركات الشكل وأشكال الزينة الخطية ، ولعل أهم تلك الزخارف والاشكال هي الخطوط الدائرية المتقاطعة التي تنبثق من خطين شبيهين بقوائم الحروف الكوفية ينتهي كل منهما من الاعلى بنصف ورقة نخيلية (١) ، وهذا التشكيل الزخرفي مستمد - على الأرجح - من الخط الكوفي المضفور الذى طغى عليه خط الثلث منذ القرن السادس الهجرى في نصوص المباني الاثرية وعناصرها في الموصل •

وللصندوق غطاء من الرخام الأزرق مكون من ثلاث قطع ، عليه زخارف وكتابات مطعمة بالرخام الأبيض • فيوجد على أطرافه الخارجية خطوط منكسرة تشكل مع بعضها مناطق شبه مستطيلة ذات رؤوس مدببة تحصر بينها مضلعات سداسية (٢) • ويلي ذلك من الداخل شريط كتابي ذو جوانب مشطوفة بخط الثلث على طريقة ابن البواب ، والملاحظ على الشريط أنه ينكسر في نهايتيه القريبين من شاهد الأرجل نحو الداخل ، ثم ينكسران ثانية نحو الأعلى بصورة موازية للشريط نفسه بحيث غدا الشريط مزدوجا ، ثم تتصل نهايتاه في الأعلى على هيئة قوس ثلاثي مفصص يشغل كل جانب من كوشته وكذلك فصه العلوى ورقة مفصصة (٣) •

والشريط يتضمن النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم • هذا ضريح مولانا علي ابن الامام علي الهادى ابن الامام محمد الجواد ابن الامام علي الرضا ابن الامام موسى الكاظم ابن الامام جعفر الصادق ابن الامام محمد الباقر ابن الامام علي زين العابدين ابن سيدنا ومولانا الامام السبط الشهيد الحسين ابن سيدنا ومولانا الامام المرتضى امام المتقين وسيد الوصيين علي ابن أبي طالب صلوات الله عليهم أجمعين الطيبين الطاهرين)) (٤) •

---

١) أنظر الرسوم والصور السابقة •

٢) تطرقنا الى مثل هذه الخطوط لدى دراستنا زخارف شواهد وصناديق القبور في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤١٧ •

٣) أنظر الرسم : ١٨٣ والصورة ٢٣٧ •

٤) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ١٧٥٥ - ١٧٦٢ • هذا وكنا قد تعرضنا الى استعمال الادعية للأئمة الاثنتي عشرية لدى دراستنا لنصوص الأشرطة في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٨٤ ، ٣٨٥ •

والملاحظ على النص وجود الأخطاء الاملائية التي نلاحظها في زيادة حرف الالف في كلمة (بن) اذ المفروض حذف الحرف لوقوع الكلمة بين اسمين. ومن الملاحظات الفنية المهمة في الخط هي امتلاء الحروف الذي نتج عن قصر مدات القائمة منها. ووجود الترويس والتشعير في بعض الحروف الاولية، بالاضافة الى محاولة ملء الفراغ واختفاء الطابع الزخرفي للكتابة بواسطة حركات الشكل وهيئات الزينة الخطية والعناصر النهائية (١).

والجدير بالذكر أن النص قرئ في السابق من قبل كل من السادة الصوفي والنقشبندي والديوه جي، الا أنهم جميعا لم يوفقوا في ذلك نتيجة الزيادة والنقصان والهفوات التي وقعوا في بعض مواطن النص.

فالصوفي قرأ الكلمة (ضريح) على أنها (الضريح)، وخال كلمة (المتقين) أنها (المتقدمين) (٢). أما النقشبندي فقد أضاف كلمة (الامام) بعد اسم (علي زين العابدين)، كما أنه أهمل من النص كلمتي (سيدنا ومولانا) الواردتين قبل اسم (الامام المرتضا) (٣). بينما الديوه جي قرأ النص بصورة ناقصة حيث لم يورد فيها الأسماء والألقاب التالية (جعفر الصادق ابن الامام محمد الباقر بن الامام علي) الواقعة بين اسم (الامام موسى الكاظم) (والامام زين العابدين) .كما سقطت من قرائته كلمتا (سيدنا ومولانا) الواقعتان قبل اسم (الامام المرتضا) (٤).

هذا وتوجد كتابة بخط الثلث طعمت بالجص على إطار الشريط السابق من الأسفل قريبا من شاهد الرأس في الجهة الجنوبية تتضمن النص التالي: ((عمل حسن ابن يوسف الفاسوله؟ رحمه الله تولى عمله الحاجي ابراهيم بن محمد بن قاسما الحماحي غفر الله لـ(ـه)))(٥).

---

١) أنظر الرسوم السابقة.

٢) الصوفي: الآثار والمباني العربية في الموصل، ص١٢٤.

٣) النقشبندي: صناديق مراقد الائمة في العراق، ص ٢٠٢.

٤) الديوه جي: اعلام الصناع المواصلة، ص١٥٤، ١٥٥.

٥) أنظر الصور: ٢٣٤، ٢٣٥ والرسوم: ١٥٧٢ - ١٥٧٥.

ومما لا شك فيه أن الاسم الأول (حسن بن يوسف) هو الصانع أو الفنان الذى قام بعمل الصندوق بدلالة الكلمة (عمل) التي تقترن بأسماء الصناع والفنانين [١] . أما الاسم الثاني (الحاجي ابراهيم بن قاسما الحمامي) فهو الشخص الذى أشرف على العمل بدلالة الكلمة (تولى) التي تطلق عادة على من يسند اليه القيام أو الاشراف على عمل من الأعمال [٢] .

والجدير بالتنويه أن الديوه جي كان قد حسب الشخص الأول على أنه صاحب القبر ، والشخص الثاني على أنه المرخم الذى قام بعمل الصندوق ، وهذا اللبس حدث عنده نتيجة اعتماده على قراءة مغلوطة للنص وردت عند النقشبندى على النحو التالي : .. قبر حسين بن شريف الحا .... رحمه الله ، تولى عمله : الحاجي ابراهيم بن قاسم الحمامي غفر الله [٣] .

ولا بد لنا ونحن في معرض التطرق الى النص المذكور أن نشير الى ورود لقب جديد لم يردنا فيما سبق من نصوص وهو (الحمامي) .والحمامي هو أحد العاملين بالحمام ، ومهمته تأثير المآزر للمستحمين ، أو تغييرها لهم ، وكذلك حفظ ثيابهم ، وربما أطلقت على صاحب الحمام أو من يعمل فيها . هذا ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بشاهد قبر من عين الصيرة مؤرخ سنة ٣١٠ هـ باسم ((ابو القسم ابن داهن الحمامي)) . كما وجدت كتابة أثرية على قبة بلال مؤرخة سنة ٥٣٤ هـ باسم عبد السلام بن عبد الله الحمامي ضامن حمام القاضي بمصر [٤] .

وعلى الرغم من كثرة نصوص صندوق القبر ـ الذى في متناول دراستنا ـ إلا أنها خلت من التاريخ المدون ، كما أننا لم نهتد الى ترجمة لشخصية الصانع أو المشرف على العمل الآنفي الذكر .ومع هذا فكان النقشبندى قد أعتبره معاصرا لمحراب بنجة علي (٦٨٦ هـ) [٥] ، أى ضمن الفترة الايلخانية الاولى ، وهو الذى أرجحه معتمدا في ذلك

---

١) بينا ذلك لدى تطرقنا الى أسماء المرخمين في تمهيد البحث في الصفحة ٤٦ .

٢) د .حسن الباشا :الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ج ٣ ، ص ٩٩٦ .

٣) النقشبندى : المرجع السابق ، ص ٢٠٢ ؛ الديوه جي :المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٣١ .

٥) النقشبندى : المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

على ناحيتـين هما : نوعية الخط واسـلوبه ، وطريقة التطعيم .

فأسلوب ابن البواب في خط الثلث المتمثل في نصوص الصندوق الذى شاع خـلال العهد الاتابكي وامتـد الى الفترة الايلخانية الاولى ، ينفي وقوع الصندوق ضمن الفترة الايلخانية الثانية ، وذلك لاستبدال أسلوب ابن البواب بأسلوب ياقوت المستعصمي (١) .

وبخصوص طرق التطعيم فأنها تؤكد نسبة الصندوق الى العهد الايلخاني وتنفـي عـودته الى العهد الاتابكي ، لأن طريقة التطعيم بواسطة الجص التي اتبعت فـي تنفيذ النـص المتضمن اسم الصانع والمشرف على العمل كان لها السيادة في العهـد الايلخاني ، في حين لم تصلنا أية أمثلة لها من العهد الاتابكي لأن التطعيم كان يـتم في هذا العهد بواسطة الرخام الابيض (٢) . وحتى الكتابات والزخارف الهندسـية المطعمـة بواسطة الرخام الابيض على سطح الصندوق ترجح ذلك فقد كانت غيـر متقنـة نتيجـة الفجوات التي تتخلل الوحـدات المطعمة والارضية المطعمة عليها بحيث تختلف عن الطريقة نفسها التي اتبعت في العهد الاتابكي ، وذلك لانعدام مثل تلـك الفجوات وتميزها بالدقة والمهارة في أسلوب التنفيذ (٣) ، ولكنها تمثلت من ناحيـة أخرى في بعض الوحدات المطعمة في بعض المخلفات الرخامية التي تعود الـى الفترة الايلخانية الاولى ، كما في محراب مزار بنات الحسن (٤) .

ونتيجة لما تقدم يتضح لنا أن المميزات الفنية العامة للصندوق ترجح عـودته الـى الفترة الايلخانية الاولى الواقعة بين نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن الهجريين (٥) ،

---

١) بينا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١٣ وكذلك في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٥٤ .

٢) تطرقنا الى ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١٢ ، ٣٩ ، ٤٠ .

٣) اوردنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ .

٤) أنظر دراستنا لمحـراب مزار بنات الحسن في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦١٢ .

٥) أنظر الصفحة ١١ من تمهيد البحث .

فاذا أخذنا بنظر الاعتبار دقة كتابة الشريط الدائر على جوانبه المقارنة لدقة الكتابات الأتابكية عندها نتمكن أن نرجح نسبة الصندوق الى نهاية القرن السابع الهجري ويكون بهذا معاصرا لمحراب مزار بنجة علي (٦٤٦ هـ) (١) ، ومحراب بنات الحسن المعاصر له (٢) . وهو نفس الترجيح الذى ذهبنا اليه في بداية الأمر.

---

١) أنظر دراستنا للمحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦٠٠ .

٢) أنظر دراستنا للمحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦١٣ .

٢ـ صندوق حضرة جامع النبي جرجيس

يقع هذا الصندوق في ضريح الجامع المذكور (رسم ٣١) ،وهو يتكون من مجموعة من القطع الرخامية المسطحة التي تكون جوانب القبر الاربعة يعلوها سطح (غطاء) الصندوق وترتكز على قاعدة منتفخة محدبة القطاع وبهذا تكون كل هذه الأجزاء الهيئة العامة للصندوق التي تتخذ شكل متوازى المستطيلات طوله (٢٧٢ سم) وعرضه (١٣٧سم) وارتفاعه (١٤٧ سم) (صورة ٢٣٨) ، وبهذا يكون مشابها من حيث التخطيط والشكل العام صندوق حضرة مزار الامام علي الهادى (صورة ٢٣٢) .

وقد نحت على مجنبات الصندوق التركيبية مناطق (جامات) ذات هيئات مستطيلة حددتها أطر مقعرة . تنتهي في الاعلى بقوس ثلاثي مفصص توجد سبع منها على كل من جانبي الصندوق ، علاوة على منطقة نصفية في كل ركن . بينما نحت على كل من شاهدى الرأس والرجلين ثلاث مناطق ، بالاضافة الى نصفي منطقة في كل ركن (١) .

وتوجد نواحي فنية متعددة في هذه المناطق منها : اشتراك أطر المناطق مع بعضها وترتيبها بوضعيات معتدلة ومقلوبة بصورة متتالية ومتعارضة فتبدأ بمنطقة معتدلة غائرة تليها منطقة مقلوبة بارزة ،فثالثة معتدلة غائرة ، ورابعة مقلوبة بارزة وهكذا حتى النهاية ، كما اتصلت أنصاف المناطق في الأركان مكونة مناطق كاملة (٢) .

ومن النواحي الفنية الأخرى التي لاحظناها في المناطق المذكورة ،خلو جميع المناطق البارزة المقلوبة من المعالم الزخرفية ، بينما زخرفت المناطق الغائرة المعتدلة بزخارف متشابهة تعتمد في تشكيلها على مبدأ التناظر التمثيلي اذ تتكون من محور زخرفي في الوسط ثم تنطلق وتنتشر بقية العناصر الزخرفية بصورة متناظرة من حيث النوعية والمميزات الفنية وأسلوب التنفيذ (٣) .

وقد نفذت الزخارف المنوه عنها بواسطة أسلوب الحفر البارز الرأسي . ومن عناصرها

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٤، ١٨٥ .

٢) أنظر الرسمين السابقين .

٣) أنظر الرسمين السابقين .

الزخرفية الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق بهيئات متعددة (١) . أما الميزات الفنية الجديرة بالاهتمام فهي رشاقة العناصر بصورة عامة ، والقطاع المسطح لجميع العناصر من أغصان وأوراق كاملة ونصفية .

ويعلو المناطق الآنفة الذكر شريط كتابي بارز عرضه (٢٩سم) يحدده من الأعلى والأسفل أطار مزدوج من خطين بارزين رشيقين يتصلان مع بعضهما عند استقامة رؤوس المناطق المعتدلة بحلقات رابطة .

ودون الشريط بقلم الثلث وفق أسلوب ابن البواب متضمنا النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم . صدق الله العظيم)) (٢) .

ولنص الشريط المذكور ميزات فنية مشابهة الى درجة عجيبة بالشريط المماثل الذي وجدناه على جوانب صندوق حضرة مزار الامام علي الهادي (٣) منها ، الاهتمام برسم الحروف ودقة تناسبها ، مع زيادة ملحوظة في طول الحروف المنتصبة ، بالاضافة الى تداخل بعض الكلمات وحروفها فرضتها المساحة المخصصة على الفنان ، كما تمثلت بالحروف ظاهرة القطاع المسطح وبروزها بواسطة الحفر الرأسي وترابط بعضها ، ووجود ظاهرة القطاع المسطح فيها ، والترويس والتشعير في بعض الحروف الأولية والمنفصلة ، علاوة على محاولة الفنان تزيين الكتابة وملء الفراغ بواسطة الزخارف النباتية وهيئات الزينة الخطية وحركات الشكل ولعل أهمها عناصر الدوائر المتداخلة التي استمدت فكرتها من حروف وميزات الخط الكوفي المضفور (٤) .

---

١) أنظر الرسوم : ١٢٧٦ ـ ١٢٨٢ .

٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . وكذلك أنظر الصورة : ٢٣٨ والرسوم : ١٧٧٤ ـ ١٧٧٩ .

٣) أنظر الصور : ٢٣٤ ـ ٢٣٦ والرسوم : ١٨٠ ـ ١٧٤١،١٨٢ ـ ١٧٤٤ .

٤) أنظر الرسوم السابقة والرسوم ١٧٤٥ ، ١٧٤٩ .

وللصندوق غطاء من الرخام مستطيل الشكل (٢٦٠ × ١٢٥سم) يوجد على كل زاوية من زواياه الاربع التي تعلو اركان الصندوق بروز كروى على هيئة (الرمانة) ثم شغل ببروز على هيئة منطقة هندسية تتكون في كل جانب من خطين مزدوجين حافاتهما مشطوفة يكتنفهما ويحصران بينهما فراغ دونهما في المستوى وينتهيان عند موخرة الغطاء برأس مدبب بعد اجتماعهما مع بعضهما ، ومن الأعلى ينتهيان على هيئة قوس ثلاثي مفصص يحف به من الخارج ما يشبه القوس المفصص المقصوص . وقد شغل الفص العلوى للقوس الداخلي وردة بارزة ذات فصوص محدبة رأسية ، كما يوجد عند الطرف الداخلي لكل من رأسي المنطقة المدببين وردة مفصصة على غرار وردات الربيع الموصلية . وهيئة المنطقة المذكورة شبيهة بنفس هيئة الشريط المطعم على غطاء صندوق حضرة مزار الامام علي الهادى [١] .

والصندوق خال من التاريخ المدون . ومع هذا فلا يمكن نسبة الصندوق الى العهد الأتابكي ، وذلك لعدم شيوع القطاع المسطح للعناصر الزخرفية - المتمثل في زخارف الصندوق - في ذلك العهد الذى كانت زخارفه ذات قطاع محدب خلال القرن السادس [٢] ، ثم القطاع المقعر خلال النصف الأول من القرن الذى تلاه [٣] . ولكن هذا القطاع المسطح وجدت أمثلته في زخارف قطعة رخامية مكتشفة من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية منسوبة الى الفترة الأيلخانية الأولى [٤] . بالاضافة الى ذلك فأن الصناديق الرخامية كانت غير مستعملة في العهد الأتابكي ، وانما استعملت بدلها الصناديق الخشبية [٥] .

ومن ناحية أخرى فأننا نستبعد عودة الصندوق الى الفترة الأيلخانية الثانية ، وذلك لشيوع طريقة المستعصمي في خط الثلث ، وانعدام طريقة ابن البواب - المتمثلة في نص الصندوق - التي كان لها السيادة في العهد الأتابكي والفترة الأيلخانية الأولى [٦] .

---

١) أنظر الرسوم : ١٨٦،١٨٣ .

٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .

٣) المرجع نفسه ، ص ٣٣٧ .

٤) أنظر دراستنا للقطعة المذكورة في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨١ .

٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٨٤ ، ٢٥٢ ، ٢٦٩ .

٦) بينا ذلك في تمهيد البحث وكذلك في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ .

وعلى هذا الأساس نرجح نسبة الصندوق الى الفترة الايلخانية الأولى ،واذا اخذنا بنظر الاعتبار وجود التشابه الكبير بين هذا الصندوق وصندوق حضرة مزار الامام علي الهادي من حيث المميزات الفنية لخط الثلث[1] ، وكذلك التخطيط والشكل العام عندها[2] نرجح نسبة الصندوق الى فترة صندوق حضرة الامام المذكور وهي نهاية القرن السابع الهجري .

١) أنظر الرسوم : ١٧٤١ ـ ١٧٤٤،١٧٧٤ـ ١٧٧٩.

٢) أنظر الصور : ٢٣٢،٢٣٨ والرسوم ١٨٠ـ ١٨٣،١٨٥،١٨٦.

خَاتِمَةٌ

خاتمـــــة

يرجو الانسان من كل عمل يقوم به تحقيق غايات تتناسب والجهـــد الذى قام به ، وكلما كان العمل جادا كانت نتائج تلك الغايات طيبة تعوض عما بذله من جهود وتدفعه الى مضاعفتها لجنى المزيد من الثمار ، سواء أكانت جهودا ذهنية أم جسمانية ، اذا فخاتمة بحثنا هذا تعد ثمـــرة للجهود التى بذلتها فى دراسة وتحليل آثار مدينة الموصل الرخاميـة خلال العهدين الاتابكى والايلخانى (٥٢١ ـ ٧٣٦ هـ)

ومن النتائج التى توصلنا اليها من خلال البحث وجود فترتين من الانتعاش المعمارى والفنى فى مدينة الموصل خلال العهد الايلخانـــى (٦٦٠ ـ ٧٣٦ هـ) فى الوقت الذى اطبقت المراجع التاريخية وأقلام الباحثين عن ذكرها ، ومع ذلك فقد أصاب الناحية الفنية فى المدينة بعض التدهور ولاسيما فى بداية العهد المذكور اذا ماقيست بما كانت عليه من ازدهار فى العهد الاتابكى الذى سبقه وقد بينا أسباب ذلك .(١)

كما تناولنا مادة الرخام التى لعبت الدور الرئيسى فى صناعة الاثار التى درسناها من حيث : مسمياتها واشتقاقاتها وتكوينها الجيولوجى وتركيبها الكيمياوى ، وأماكن تواجدها ، وأسباب شيوع استعمالهـــا ، وطرق استخراجها ، والادوات المستعملة فى ذلك وسبل تصنيعها ، مع ذكر أشهر المرخمين القدماء الذين وردت اسماؤهم على المخلفات الاثريـــة الرخامية (٢)

---

(١) تطرقنا الى ذلك فى تمهيد البحث فى الصفحات ١٠ ـ ١٣ .

(٢) " " " " " " " ١٤ ـ ٤٦

ولما كانت الدراسات الاثرية تختلف عن كثير من الدراسات الانسانية الاخرى اذ لاتعتمد على المراجع والبحوث التي تناولتها من قبل لاستكمال الفائدة المرجوة فحسب، وانما تقترن بدراسة ميدانية على الطبيعة، كانت الخطوة الاولى التي قمت بها هي مسح عام لعمائر الموصل الاثرية القائمة منها والمتهدمة التي حوت الاثار الرخامية الراقدة فيها عبر عدة قرون تنتظر من يزيل عنها غبار الماضي ويفصح عن مزاياها الخفية .

ولم اكتف بزيارة العمائر القائمة والمتهدمة والوقوف عند آثارها الظاهرة، وانما كنت أتحسس جدرانها وأزيل الملاط عنها، كما كنت أجرى حفرا وتنقيبا في أفنيتها بحثا عن الاثار المطمورة وقد تكللت جهودي في هذا الصدد بالنجاح في الكشف عن آثار جديدة لم تكن معروفة من قبل . كما تعرفت على بعض الاثار الرخامية التي احتواها متحفا الموصل وبغداد .

وقد خرجت من تلك الدراسة الميدانية بحصر (١٤٢) أثرا رخاميا منها (١٠٥) آثار لم تدرس في السابق اشتملت على (١٠) مداخل[1] و(٤) محاريب[2]، و(٥) شبابيك[3]، و (٤) طاقات[4]

---

(١) هي مداخل : جامع عمر الاسود (صورة ٢٠)، ومزار الامام محمد بن الحنفية، (صورة ٢١)، ومسجد الامام ابراهيم (صورة ٢٣)، وجامع جشميد - (صورة ٢٨، ٢٩) ومدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (صورة ٣٥) ومداخل بيت الخدمة والهيكل الجنوبي وبيت الشهداء الغربي والنساخي كنيسة مار أشعيا (الصور ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٤٣) .

(٢) هي محراب جامع الامام محسن (صورة ٤٦)، ومحرابان من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ٥٦، ٥٧) ومحراب جامع الفخري (صورة ٥١) .

(٣) هي شبابيك جامع الامام الباهر (صورة ٦٧) وشباك الغرفة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ٦٩) وشباك جامع النبي جرجيس (صورة ٧٤) والشباك الشرقي لبيت الخدمة في كنيسة مار اشعيا (صورة ٧٧) .

(٤) هي طاقة الرواق الشرقي في كنيسة شمعون الصفا (صورة ٨١) وطاقة غرفة بيت الخدمة في كنيسة مار اشعيا (صورة ٨٤)، وطاقتين في جامع الفخري (صورة ٨٥) .

و (٤٨) عمودا [١] و(١٤) افريزا زخرفيا [٢] ، وشريطين كتابيين [٣] ،
(٤) الواح تذكارية [٤] و(١٢) شاهدا للقبور [٥] .

---

(١) هي عمود مزار رام التسمة (صورة ٩٨) ، وعمودان معروضان في متحف الموصل (رسم ١٣٦ ، ١٣٧) وعمود مزار الامام زيد بن علي (صورة ٩٩ ، وعمود جامع الامام محسن (صورة ١٠٢) وعمودين في المجاز الشرقي وآخر في الفناء بمرقد الشيخ فتحي (صورة ١٠٩ ، ١١١) و(٢) اعمدة في كنيسة مار أشعيا . (الصور ١١٢ـ ١١٦) ، وعمود جامع الفخري (صورة ١١٥) ، و (٢٧) عمودا في مصلى الجامع النوري (الصور ١١٧ـ ١٤٣) ، و (٤) اعمدة في جامع النبي جرجيس (الصور ١٤٤ـ ١٤٧) .

(٢) هي (٤) افاريز في مدرسة بدر الدين لؤلؤ (الصور ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧٩) وافريز في جامع الامام محسن (صورة ١٤٨) ، ومسجد الكوازين (صورة ١٥٢) ، ومزار رام التسمة (صورة ١٥٣) ومسجد الشيخ قاسم الرحماني (صورة ١٦٧ ، ١٦٨) وجامع مجمشيد (صورة ١٧٤ ، ١٧٥) ومزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ١٩٢ ، وكنيسة مار اشعيا (صورة ١٩٦) و(٣) افاريز معروضة في متحف الموصل (الصور ١٦٩ـ ١٧١ ، ١٧٦ ، ١٧٧) .

(٣) هما شريطا جامع المصباس (صور ٢٠١) ، وسور الموصل (صورة ٢٠٧ ، ٢٠٨)

(٤) هي الواح المدرسة النورية (صورة ٢١٠) وسقاية الملك الاشرف (صورة ٢١١) وباب المراق (صورة ٢١٢) ، ومزار الامام علي الهادي (صورة ٢١٣) .

(٥) هي (٣) شواهد في كنيسة شمعون الصفا (الصور ٢١٦ـ ٢١٩) وشاهد قبر الداركالي (صورة ٢٢٢) وشاهدا قبرا بي العلا (صورة ٢٢٣ ، ٢٤٨) وشاهد قبر الدقاق (صورة ٢٢٤) ، وشاهد قبر حلزورد (صورة ٢٢٥) ، وشاهدا قبر المهراني (صورة ٢٢٦ ، ٢٢٧) وشاهدا كنيسة ماراشعيا (الصور ٢٢٩ـ ٢٣١) .

والجدير بالذكر أن (٤٠) أثرا من الآثار المذكورة اكتشفتهم لأول مرة خلال دراستي الميدانية منها : (٣) مداخل[1] ، و(٤) محاريب[2] ، و(٣) شبابيك[3] ، و(٤) طاقات[4] ، و(٩) أعمدة[5] ، و(٦) افاريز زخرفية[6] ، وشريطان كتابيان[7] ، ولوحان تذكاريان[8] ، (٧) شواهد قبور[9]

ومنها ١٥ أثر عن طريق الحفر

---

(١) هي مدخل جامع عمر الأسود ، ومدخل مسجد الامام ابراهيم ، والمدخل الغربي لغرفة بيت الشهداء في كنيسة مار أشعيا .

(٢) هي محراب جامع الامام محسن ، ومحرابين من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية ، ومحراب جامع الفخري .

(٣) هي شباك الغرفة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية ، وشباك جامع النبي جرجيس ، والشباك الشرقي لبيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا .

(٤) هي طاقة الرواق الشرقي في كنيسة شمعون الصفا ، وطاقة غرفة بيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا ، وطاقتان في جامع الفخري .

(٥) هي عمود مزار أم القسمة ، وعمود جامع الامام محسن ، وعمودان في جامع الامام الباهر ، وعمودان في المجاز الشرقي وآخر في الفناء بمرقد الشيخ فتحي ، وعمود جامع الفخري ، وعمود كنيسة مار أشعيا .

(٦) هي افريز كل من : مسجد الكوازين ، ومزار الامام محمد بن الحنفية وجامع جمشيد ، ومزار أم القسمة ، وجامع الامام محسن ، وكنيسة مار أشعيا .

(٧) هما شريط جامع العباسي ، وشريط سور الموصل .

(٨) هما لوح باب العراق ، ولوح مزار الامام علي الهادي .

(٩) هي (٣) شواهد في كنيسة شمعون الصفا ، وشاهدا كنيسة مار أشعيا ، وشاهدا قبر المهرائي .

ويدخل ضمن الاثار السابقة (١٥) أثرا اكتشفتهم عن طريق الحفر والتنقيب تشتمل على مدخلين [1] ، ومحرابين [2] ، وشباك واحد [3] ، (٥) أعمدة [4] ، وافريزين زخرفيين [5] ، وشريط كتابى واحد [6] ، وشاهدين لقبرين [7] .

والدراسة الميدانية الانفة الذكر لم تقتصر على مدينة الموصل وزيارة المتاحف ، بل شملت المواقع المجاورة للمدينة ومناطق العراق الاخرى كأربيل وسنجار وسامراء وبغداد للتعرف على الاثار المعاصرة لفترة بحثنا ، كذلك انتهزت فترة دراستى بالقاهرة لزيارة المواقع الاثرية وشاهدة نفائسها وقد أفدنا من ذلك كله فى الدراسة المقارنة .

ولضرورات البحث ووجوب تعيين مواقع العمائر التى ضمت الاثار المدروسة أعددت خريطة أثرية لمدينة الموصل ثبت عليها جميع تلك المواقع الواردة فى الدراسة (رسم ٢٣) .

وكنت أدرس كل اثر دراسة شاملة المت بكافة النواحى من أثرية ومعمارية وزخرفية وكتابية ، مع احداث المقارنة بينها وبين ما يماثلها من مخلفات أثرية فى العراق والمناطق الاخرى فى العالم الاسلامى ، للوقوف

---

(١) هما مدخل مسجد الامام ابراهيم ، والمدخل الغربى لبيت الشهداء فى كنيسة مار أشعيا .

(٢) هما محرابا بشر مزار الامام محمد بن الحنفية .

(٣) هو شباك الغرفة الغربية فى مزار الامام محمد بن الحنفية .

(٤) هى اعمدة مزار ام التسعة ، وجامع الامام محسن ، ومجاز مرقد الشيخ فتحى وعمود كنيسة مار أشعيا .

(٥) هما افريزى مزار الامام محمد بن الحنفية ، كنيسة مار اشعيا .

(٦) هو شريط جامع العباس .

(٧) هما شاهدى قبرين من كنيسة مار أشعيا .

على مدى أصالتها او اقتباسها أو تطورها ومدى تأثر بعضها على البعض الآخر .

ولم تقتصر الدراسة على الآثار الجديدة التي اكتشفتها نتيجة المسح الميداني ، وأنما تناولت الآثار التي تعرض لها الباحثون من قبل ، لأن دراسة معظمها كانت مقتضبة لم توفها حقها في الكشف عن خصائصها وميزاتها الفنية ، بل ان قسما منهم اكتفى بقراءة نصوصها وحدها ولم يوفقوا في ذلك في اغلب الأحيان . كما أعتمدت على التحليل العلمي في نقد الآراء الواردة السابقة في الترجيح او النفي او الاتيان بآراء جديدة مدعمة بالأدلة والبراهين المنطقية .

وعلى الرغم من كثرة الأحجار الرخامية الواقعة ضمن فترة بحثنا فإن المؤرخ منها كانت أمثلته قليلة ، ومن هنا بذلت جهدي وأستخدمت طريقة الدراسة المقارنة لعناصر الآثار غير المؤرخة في الموصل بعناصر مماثلة في مخلفات أثرية أخرى ثابتة التاريخ ، سواء أكان ذلك في الموصل أم في العراق أم في مناطق اخرى من العالم الاسلامي .

وحظيت الجوانب الاثرية باهتمامي اذ صححت كثيرا من القياسات وبعض التخطيطات المعمارية السابقة ، ومن امثلة ذلك اعادة تخطيط تاج العمود الأيمن لمحراب مصلى الشافعية في الجامع النوري الذي قام هرزفيلد بتخطيطه ، اذ كان على غير حقيقته من ناحية القياسات وطبيعة الزخارف حيث اعطاه عرضا على حساب طوله ، كما خال التعرق النخيلي المنفذ على عناصره الزخرفية نوعا من حبات اللؤلؤ او المسبحة(١)

---

(١) انظر الصورة ٩٣ ، ٩٤ والرسم ١٢٩ ، ٣٣٣ .

وربما يظن أن هذا التحوير بسيط ولكن له حسابه من الوجهة الفنية ، وذلك لأن التمرق الخشبي يعد تأثيرا هلنستيا [١] ، بينما حبيبات المسبحة تعد تأثيرا ساسانيا [٢] ، كما اتضح لى أن هرزفيلد قد وقع في بعض الهفوات لدى تخطيطه مرقد الشيخ فتحى فقد عد اعمدة المصلى من نوع واحد (رسم ٣٤) في حين اتضح لى عند دراستها انها ذات انواع خمسة [٣] .

كذلك تتعلق الناحية الاثرية باعادة تقييمى لبعض الاثار المعمارية فقد تبين لى أن الهيئات الحالية لبعضها لاتمثل الهيئات الاصلية التى كانت عليها ، وانما تقوضت على مر الزمن وأعيد تركيبها في الفترة الأخيرة ، ولكن بصورة مرتبكة وناقصة ، وينطبق ذلك بصورة خاصة على مداخل مزار الامام عبد الرحمن ، وكنيسة الماريحود ينى ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، ومدخل المصلى الفرس في جامع جمشيد ، ومدخلى الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا ، ومداخل الرجال وبيت الخدمة والهيكل الجنوبى وبيت الشهداء والنساء في كنيسة مار أشميا [٤] ، ومحراب جامع الامام محسن [٥] ، وطاقات الرواق الشرقى وبيت الخدمة وبيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا [٦] ، والعمود الايمن لمحراب مصلى

---

(١) د فريد شافعى : زخارف وطرز سامرا ، ص ٦ .

(٢)

(٣) تناولنا ذلك في دراستنا اعمدة المرقد المذكور في الفصل الرابع من الباب الثانى في الصفحات : ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ .

(٤) تعرضنا الى ذلك لدى دراستنا المداخل المذكورة في الفصل الاول في الباب الثانى في الصفحات : ٤٤٠ ـ ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٧ ، ٥٠٥ ـ ٥٠٧ ، ٥١٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٣ ، ٥٢٥ ، ٥٣١ ، ٥٣٣ ، ٥٤٠ ، ٥٤٧ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٣ ـ ٥٥٦ ، ٥٥٩ ، ٥٦٢ ، ٥٦٧ .

(٥) أوضحنا ذلك عند دراستنا للمحراب المذكور في الفصل الثانى في الباب الثانى في الصفحة ٥٧٠ ، ٥٧١ .

(٦) بينا ذلك عند دراسة الطاقات المذكورة في الفصل الثالث في الباب الثانى في الصفحات : ٦٦٠ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٨ ـ ٦٧٠ .

الحنفية بالجامع النورى .[٥]

وقد تمكنت من اعطاء الصورة الحقيقية للهيئة التى كانت عليها الاثـار المذكورة منذ الأصل ، واعتمدت فى ذلك على نوع القطع الرخامية المركبـة منها ، والمميزات الفنية السائدة فى ذلك الوقت ، ونوع الزخارف والكتابـات، ووضعية الافاريز الفنية الكائنة على أطرها ، كما وفقت الى معرفة القطع الرخامية الحديثة المكملة بها .

ولابد لنا ، ونحن فى مجال تقييم الاثار المعمارية ، أن نشير الى أن أجزاء بعض الاثار قد تبعثرت فلم أدخر وسعا لاعادة تركيبها بصورة صحيحة معتمدا فى ذلك على طبيعة تلك الأجزاء ومقارنتها بما يماثلها فى عناصـر معمارية أخرى . ومن أمثلة ذلك محراب مسجد الامام ابراهيم ، وشباك الغرفـة الغربية فى مزار الامام محمد بن الحنفية [٢] . كذلك وجدت بعض القطـع المحطمة التى كانت تعود فى الأصل لعنصر معمارى ، ونتيجة للدراسـة المقارنة اهتديت الى نوع العنصر الذى كانت تشكله[٣] ومن الأمثلة على ذلك : ثلاث قطع رخامية كانت تمثل احداها محرابا أتابكيا ، والثانية محرابـا ايلخانيا[٤] ، والثالثة عتبة لشباك أو مدخلا ايلخانيا .[٥]

ولما كانت بعض الاثار قد تكلست عليها أصباغ دهنية حديثـة استعنت بمواد كيماوية فى معالجتها والكشف عن مضامينها الفنية ، كما عملت

---

(١) تعرضنا الى ذلك عند دراسة العمود المذكور فى الفصل الرابع من البـاب الثانى فى الصفحة ٦٧٤ .

(٢) انظر الصور ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٩ ، ٧٠ والرسم ١٠١

(٣) تطرقنا الى دراسة هذه القطعة الرخامية فى الفصل الثانى من الباب الثانى فى الصفحات ٥٧٦ ــ ٥٧٩ .

(٤) تعرضنا الى دراسة هذه القطعة فى الفصل الثانى من الباب الثانى فى الصفحات ٥٨٠ ــ ٥٨٤ .

(٥) تناولنا هذه القطعة بالدراسة فى الفصل الثالث من الباب الثانى فـى الصفحة ٦٥٨ ، ٦٥٩ .

فى الكشف عن الحيوانات المنحوتة على اطار مدخل جامع عمر الأسود التى خالها البعض فى السابق على إنها مجرد زخارف[1]

وفى مجال التطعيم على الرخام ، اكتشفت طريقة التطعيم بواسطة الآجر المزلج ، وبهذا اضفت طريقة جديدة الى الطريقتين المعروفتين فى السابق : طريقة التطعيم بواسطة الرخام وطريقة التطعيم بواسطة الجبس[2]

وتميزت الاثار الرخامية فى الموصل بكثرة نصوصها ولاسيما فى الفترة الاتابكية ، وقد تناولتها من حيث نوعية الخط والمضمون وأسلوب التنفيذ واتضح لى بأن الخط الشائع هو الثلث - بأستثناء أمثلة قليلة من الخط الكوفى والسريانى[3] - وتمكنت من حصر نوعين منه أولهما : كان على طريقة ابن البواب الذى ساد فى العهد الاتابكى ، والفترة الايلخانية الاولى ثم انحسر فيما بعد وحل محله النوع الثانى : على طريقة ياقوت المستعصى فى الفترة الايلخانية الثانية ، وقد بينت مميزات كل نوع من ذلك الخط وأزلت اللبس الذى حدث بينه وبين خط النسخ[4] .

وتبين لى من خلال دراسة النصوص الاثرية أن (٣٤) نصا منها قرئت فى السابق على غير حقيقتها ، مما دعانى الى اعادة قراءتها وتصحيحها وهى نصوص مدخل مزار الامام عبد الرحمن ، ومدخل

---

(١) بينا ذلك عند دراسة المدخل المذكور فى الفصل الأول من الباب الثانى فى الصفحة ٤٩١ ، ٤٩٢ .

(٢) تطرقنا الى ذلك فى تمهيد البحث فى الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

(٣) انظر الرسوم ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢١٦ ، ١٢١٨ ، ١٢٢٠ ، ١٥٢٧ ، ١٥٣٧ ، ١٧٩٣ ، ١٨٠٠ .

(٤) بينا ذلك لدى دراستنا كتابات المداخل فى الفصل الأول من الباب الأول فى الصفحة ١٥١ - ١٦٠ .

حضرة مزار الامام عون الدين ، ومدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا[1] ومحراب مزار بنجة علي[2] ، وشباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية وشباك مسجد الامام ابراهيم[3] ، وطاقة بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا[4] ، وأعمدة اروقة مصلى الجامع النوري[5] ، وشريط افريز حضرة مزار الامام عون الدين ، وشريط الرواق الجنوبي في كنيسة شمعون الصفا[6] ، واللوح التذكاري لسقاية الملك الاشرف ، وشاهد قبر خزورد ، وصندوق قبر مزار الامام علي الهادي[7] .

ولم نكتف بتصحيح النصوص السابقة ، وانما حاولنا اكمال بعض النصوص الناقصة كما هو الحال في نصوص : افاريز جامع الامام محسن ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، احد الافاريز المعروضة بمتحف بغداد[8] ، وأشرطة الجامع النوري ومسجد العباس وقرة سراي وسور الموصل ، وأحد شواهد

---

(١) لاحظ قراءة نصوص المداخل المذكورة في الفصل الأول من الباب الثاني في الصفحات ٤٢٧ـ ٤٣٩ـ ٤٤٦ـ ٤٤٩، ٥٣٣ .

(٢) تعرضنا الى نص المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٩٥، ٥٩٧ .

(٣) لاحظ قراءة نصوص الشباكين المذكورين في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحات ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٣٣ـ ٦٣٦

(٤) تطرقنا الى قراءة نص الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٦٣ .

(٥) تعرضنا الى قراءة نصوص اعمدة مصلى الجامع المذكور في الفصل الرابع من الباب الثاني في الصفحة ٧٦٨ .

(٦) اوردنا قراءة نصوص الشريطين المذكورين في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٧٩٥، ٧٩٦، ٨٦٧ .

(٧) ناقشنا قراءة نصوص الاثار المذكورة في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحات ٨٧٣، ٨٧٩، ٨٨٠، ٩٠٦، ٩٠٧ .

(٨) انظر دراستنا لنصوص الافاريز والاشرطة المذكورة في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحات ٧٩٢، ٨٠٦، ٨٠٨، ٨١٦، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٣، ٨٥٧، ٨٥٩، ٨٦٣، ٨٦٥

قبور كنيسة شمعون الصفا [١] .

وبالاضافة لما تقدم فقد اكتشفنا (٢٧) نصا جديدا قمنا بنشرها وقراءتها لأول مرة على آثار رخامية مختلفة هى : مدخلى جامع عمر الاسود ومسجد الامام ابراهيم [٢] ومحراب جامع الامام محسن ومحرابى بئر مزار الامام محمد بن الحنفية [٣] ، وشباكى المزار المذكور وجامع النبى جرجيس [٤] ، واشرطة المزار المنوه عنه والمدرسة البدرية وسور الموصل ومسجد العباسى [٥] ، والالواح التذكارية للمدرسة النورية وباب العراق ومزار الامام على الهادى [٦] وشواهد قبور الداركتالى والدقاق والمهرانى وأبى العلا وكنيستى شمعون الصفا وما راشميا [٧] .

وقد أفادتنا النصوص التى صححناها والتى قمنا بنشرها أول مرة من الافصاح عن نواح تاريخية ، وأثرية ، ومعمارية ، وأسماء مرخمين جدد ، وبعض الالقاب الجديدة ، والمعتقدات الاجتماعية .

فبخصوص الناحية التاريخية افادنا النص الوارد فى اللوح التذكارى لسقاية الملك الاشرف موسى بن الملك العادل الايوبى فى تأكيد ما اوردته المراجع التاريخية من وجود علاقات طيبة بين الملك المذكور وبدر الدين لؤلؤ . اذ لولا وجود هذه العلاقات لما سمح للملك الاشرف ببناء

---

(١) لاحظ دراستنا لنص شاهد قبر الكنيسة المذكورة فى الفصل السادس من الباب الثانى فى الصفحة ٨٨٦ .

(٢) انظر الرسوم ٥٠ ، ٥٤٦ ، ١٥٠٣ ، ١٥١٤ ـ ١٥١٧ .

(٣) انظر الرسوم ٦٨٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ .

(٤) انظر الرسوم ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٣١٥ .

(٥) انظر الرسوم ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢١٦ ، ١٢٢٣ ، ١٦٤١ ، ١٦٥٢ ، ١٦٥٣ ، ١٦٨٠ ، ١٦٨١ .

(٦) انظر الرسوم ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٠ .

(٧) انظر الرسوم ١٧٥ ـ ١٧٩ ، ١٣١١ ـ ١٣١٤ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ .

السقاية فى اطراف مدينة الموصل[١]؛ كما أكد لنا النص الكائن على سور المدينة تحت بناية قره سراى بما ذكرته المراجع فى ان بدر الدين لؤلؤ قد قام بترميم وتوسيع البناية المذكورة ، كما أن النص المذكور بين لنا تسلط بدر الدين لؤلؤ على الامور الفعلية فى مدينة الموصل سنة (٦٣٠هـ) على الرغم مما اورده المؤرخون من انه تقلد الامور بصورة رسمية (٦٣١هـ)[٢] كذلك فان بعض النصوص اماطت اللثام عن أسماء ولاة لمدينة الموصل فى العهد الايلخانى لم تتطرق المراجع التاريخية لذكرهم . مثال ذلك احد نصوص محراب يتجه على (٦٨٦هـ) الذى ورد ضمنه اسم الوالى اسماعيل بن على بن محمد بن زيد بن على بن محمد بن احمد بن زيد بن عبد الله[٣] ونص عتبة شباك مزار الامام محمد بن الحنفية الذى ورد فيه اسم الوالى كمال الدين حيدر بن شرف الدين محمد بن عبيد الله الحسينى[٤] .

ومن الناحية الاثرية ، فقد وضع أحد نصوص الافاريز المعروضة فى متحف الموصل بمساعدة مكملة الافريز المكتشف من قبل الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل ، يدلنا على المكان الحقيقى للمدرسة البدرية (٦٠٧ـ ٦١٥هـ) وهو المنطقة المحصورة بين موقع بأشطابيا ومشهد يحيى بن القاسم فى الوقت الذى كان يظن البعض أن المشهد المذكور هو الذى كان يمثل بالاصل المدرسة ذاتها[٥]

---

(١) اوضحنا ذلك لدى دراستنا نص اللوح المذكور فى الفصل السادس من الباب الثانى فى الصفحة ٨٧٤ .

(٢) بينا ذلك فى دراستنا لنص الشريط المذكور فى الفصل الخامس من الباب الثانى فى الصفحة ٨٦٠ ، ٨٦١ .

(٣) بينا ذلك عند تطرقنا الى مضمون نص المحراب المذكور فى الفصل الثانى من الباب الثانى فى الصفحة ٥٩٧ .

(٤) تعرضنا الى ذلك عند دراستنا نص الشباك المذكور فى الفصل الثالث من الباب الثانى فى الصفحة ٦٣٧ .

(٥) نوهنا الى ذلك فى دراستنا لنص الافريز المذكور فى الفصل الخامس من الباب الثانى فى الصفحات ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٨ ، ٨٢٠ .

وقد اتضح لنا ارتباك في ترتيب أعمدة المصلى الرئيسي للجامع النوري بعد الترميمات الاخيرة ، وتمكننا من اعطاء الصورة الحقيقية لمواقعها الاصلية بالنسبة لبعضها مستندين في ذلك الى النصوص القرآنية المدونة عليها[١] كما أن كلمة (مشهد) الواردة في نص عتبة شباك مسجد الامام ابراهيم اوضحت لنا أن البناية كانت مشهدا حتى اواخر العهد الايلخاني ثم تحولت الى مسجد فيما بعد[٢]

وبالنسبة للناحية المعمارية فقد كشفت لنا نصوص كثيرة في الاثار عن أسماء شخصيات قامت بمآثر معمارية في انشاء وتجديد لبعض المباني ومن أبرزها بدر الدين لؤلؤ الذي وردت ألقابه واسمه في نصوص مدخل الحضرة والعضادتين والافريز الباطن لجدار أن حضرة مزار الامام عون الدين ، علاوة على شريط سور الموصل وقرة سراى واللوح التذكاري لباب العراب[٣] وعلي بن هاشم ابن ابي المحاسن الذي وجدنا اسمه مدونا على مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية[٤] ، وأبو المحاسن احمد بن ابي سعيد الذي جاء اسمه على مدخل الرجال بكنيسة شمعون الصفا[٥] وشرف الدين حسين البيهقي الذي ورد اسمه على شباك جامع الامام الباهر[٦] ، وابراهيم علي الذي دون اسمه على شريط افريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم واللوح التذكاري الكائن في اسفل حائط الجدار الخارجي الى يمين الداخل الى الحضرة المذكورة[٧]

---

(١) بيناذلك عند دراستنا لاعمدة المصلى المذكور في الفصل الرابع من الباب الثاني في الصفحة ٧٦٨ ، ٧٦٩ .

(٢) اوضحناذلك عند تطرقنا الى نص عتبة الشباك المذكور في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٤٩ .

(٣) انظر الصفحات ٤٥٤ ، ٤٦٠ ، ٨٠٢ ، ٨٦٠ ، ٨٧٠ والرسم ٤٤٢ ، ٤٤٤ ، ١٣٠٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٦٦ ، ١٦٦٩ ، ١٦٧٠ ، ١٧٠٥

(٤) انظر الصفحة ٥٠١ والرسم ٥٢ ، ١٥٠٩ .

(٥) انظر الصفحة ٥٣٣ والرسم ١٥٢٢ ، ١٥٢٣

(٦) انظر الصفحة ٦٢٤ والرسوم ٦٩٨ ، ١٥٩٨ ، ١٥٩٩ .

(٧) انظر الصفحة ٨٠٨ والرسم ١٧٣١ .

كما تمكنا من خلال بعض النصوص من التعرف على شخصيات كـــان لها دور الاشراف على اقامة العمائر منها :

سعد الدين سنبك بن عبد الله الملكي البدري الذي كان مشرفا على اعمال بدر الدين لؤلؤ العمرانية بدلالة ورود اسمه على مدخل مدفن مزار الامام عـون الدين وشريط قره سراي الكائن على واجهة سور المدينة وباب العراق[١] ، والحاجي علي بن عبد الله النخجواني الذي اشرف على بناء سقاية الملـــك الاشرف الايوبي اذ ورد اسمه على اللوح التذكاري للسقاية المذكورة[٢] ، وكلها آثار تعود الى العهد الاتابكي والحاجي ابراهيم بن محمد بـــن قاسم الحماص الذي اشرف على بناء مزار الامام علي الهادي ، اذ جاء اسمه في نص صندوق قبر المزار المذكور في العهد الايلخاني[٣] .

ومن اسماء المرخمين الجدد الذين اكتشفتهم هو احمد عجمي الذي ورد اسمه على محراب جامع الامام محسن في العهد الاتابكي ، وحسن بن يوسف ، الذي دون اسمه على صندوق مزار الامام علي الهادي آنف الذكر[٤] .

وبالنسبة للالقاب فعلى الرغم من مناقشتنا جميع ما ورد منها ضمـــن النصوص الاثرية[٥] ، فاننا كشفنا لاول مرة القاب كانت سائدة خـــلال

---

(١) تعرضنا الى هذه الشخصية عند مناقشتنا لنصوص مدخل مدفن المزار المذكور في الفصل الاول من الباب الثاني في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٢) تطرقنا الى هذه الشخصية عند دراستنا مضمون نص السقاية المذكورة فـــي الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ١٨٧٤ .

(٣) نوهنا الى هذه الشخصية في دراسة احد نصوص صندوق القبر المذكـــور في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٩٠٧ .

(٤) تعرضنا الى هذين المرخمين عند كلامنا عن مرخمي مدينة الموصل القدمـــاء في تمهيد البحث في الصفحة ٤٣ .

(٥) وردت مناقشتنا للالقاب الواردة في نصوص المخلفات الاثرية في الصفحات: ٤٢٩ ـ ٤٣٨ ، ٤٥٦ ، ٥٠٣ ، ٦٢٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٧٩٣ ، ٧٩٧ ، ٨٠٢ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٨٢ ، ٨٨٥ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٢ .

العهدين الاتابكي والايلخاني وبداية العهد الجلائري منها القاب القطان وقسيم الدولة والدقاق في العهد الاتابكي حيث ورد اللقب الاول على مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (١) ، والثاني على أحد افاريز المدرسة البدرية (٢) والثالث على شاهد قبر الدقاق ، ولقبا القديس والصدر من العهد الايلخاني اللذان وردا على شواهد قبور كنيسة شمعون الصفا ، ولقبا الصاحب وشمس الدولة في بداية العهد الجلائري اللذان وردا على شواهد قبرين في كنيسة مار أشعيا (٣) .

وبخصوص المعتقدات فقد استنتجنا من النص الوارد على اللوح التذكاري في مزار الامام علي الهادي ان الدافع لاقامة هذا المزار يرجع الى الرؤى والاحلام وربما كان ذلك تبريرا لاقامة معظم مزارات المدينة للائمة العلوية وبخاصة الاثنى عشرية (٤)

وبما أن الفائدة الرئيسية من وجود المحاريب هي تعيين اتجاه قبلة صليات المباني بالنسبة للمنطقة الواقعة فيها ، فقد قمت بتحديد اتجاه القبلة للمحاريب التي ما زالت قائمة في مواقعها كمحراب جامع الامام محسن وجامع الفخري مستعينا في ذلك بـ (البوصلة) (٥)

---

(١) ناقشنا هذا اللقب عند تعرضنا الى نص المدخل المذكور في الفصل الاول من الباب الثاني في الصفحة ٥٠٣ .

(٢) تعرضنا الى هذا اللقب عند دراستنا نص الافريز المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨١٣ .

(٣) اشرنا الى هذه الالقاب عند دراستنا نصوص الشواهد المذكورة في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحات ٨٨٢ ، ٨٨٥ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٢ .

(٤) بينا ذلك عند دراستنا نص اللوح المذكور في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٧٦ .

(٥) انظر الرسم ٩٣ ، ٩٤ .

ولما كانت الادلة المادية تعد احدى الركائز المهمة في البحـوث الأثرية فقد دعمت بحثي بالصور الفوتوغرافية للمخلفات الاثرية المدروسة وقد بلغت (٢٤٨) صورة منها (٢٣٨) صورة ملتقطة من قبلي ومن ضمنهـا (١٦٦) صورة تنشرها لأول مرة [١] .

وبما أن الصور الفوتوغرافية لا تفي بالغرض المطلوب في معظم الأحيان لعدم تبيانها المساقط الافقية والقطاعات الرأسية للآثار المعمارية وتحديد قياساتها ، كما انه لا يمكن بواسطتها تتبع المواضيع الزخرفية وعناصرها بصورة تامة فقد اتبعت منهجا تحليليا عمليا في دراسة الاثار التي احتواها البحث معتمدا على الرسوم اليدوية التي بلغت (١٨١٧) رسما ، منها (١٤٧٨) رسما من نتاجي الفني والباقي منقولة من مصادر متعددة أشرت اليها في مواضعها من البحث .

وقد جاءت هذه الرسوم متنوعة وشاملة ، توخيت فيها الدقة العلميـة لكي تؤدي الغاية المعمارية والفنية المرجوة .

فبعض الرسوم كانت توضيحية تبين كيفية استخراج الرخام وتصنيعـه في منطقة الموصل ، علاوة على الادوات المستعملة في ذلك [٢] وبعضها الاخر

---

(١) اشرت الى الصور التي التقطها بعبارة (تصوير الباحث) والتـي نشرتها لاول مرة بعبارة (تصوير الباحث ، تنشر لاول مرة) اما الصور التي نقلتها من مراجع مختلفة فاشرت الى مصدر كل صورة في موضعها

(٢) انظر الرسوم ١ ـ ٢٢ .

كانت على هيئة مساقط افقية للمعائر التى ضمت الاثار المدروسة ، او تخطيطات لواجهات الاثار المعمارية كالمداخل والمحاريب والشبابيك والطاقات والاعمدة وبعض الاثار المسطحة كالافاريز والالواح التذكارية[1] لتبيان هيئاتها وقياساتها وُردفت ذلك بقطاعات رأسية[2] وأخرى افقية[3] للاثار المجوفة والمفتوحة منها ، مثل المداخل والمحاريب والشبابيك والطاقات ليتسنى لنا تبيان العمق الجانبى لها ، وكذلك تلمس نوع تجاويف صدور بعضها كالمحاريب المجوفة مثلا ، وبالنسبة لصناديق القبور وشواهدها فقد رسمت تخطيطات لواجهاتها وجنباتها واغطيتها .[4]

ولم تقتصر تلك الرسوم على تخطيط تلك الاثار فى اوضاعها المختلفة ، وانما تعدتها الى رسم الوحدات المعمارية التابعة لها كالصنوج المعشقة[5] والكوابيل[6] ، والاقواس والدلايات[7] ، والمقرنصات[8] ، وتيجان الاعمدة وقواعدها[9] ، بالاضافة الى قطاعات الافاريز الموجودة على الاطر[10]

---

(١) انظر الرسوم ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٥٢، ٥٤، ٥٦، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٧، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٧، ٨٩، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٧، ١٠٨، ١١٠ـ١١٦، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨، ١٢٩، ١٣١، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٠، ١٤١، ١٤٤ـ١٤٦، ١٤٩، ١٥١، ١٥٣، ١٥٧ـ[illegible]، ١٦٢، ١٦٥ـ١٧٠، ١٧٢، ، ١١٦٨ـ١١٧٠، ١١٩٧، ١١٩٨، ١٢١٦، ١٢٢٤، ١٢٢٩، ١٢٣١، ١٢٣٣ـ١٢٣٦، ١٢٣٨، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٦٧، ١٢٧٠، ١٣٠٧، ١٣٠٨

(٢) انظر الرسوم: ٤١، ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥١، ٥٣، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٧ز ٦٩، ٧١، ٨٤، ٧٦، ٧٩، ٨١، ٨٦، ٨٨، ٩٩، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٩، ١١١، ١١٧ .

(٣) انظر الرسوم: ٩٠، ٩١، ٩٢، ١٢٣، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٧، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٦١، ١٦٣، ١٦٤، ١٧١،

(٤) انظر الرسوم ١٧٣ـ١٨٦، ١٣١١ـ١٣١٤

(٥) انظر الرسوم: ٢١٤ـ٢٥٥ (٦) انظر الرسوم: ٢٦٩ـ٣٠٨

(٧) انظر الرسوم ٣٠٩ـ ٣١٦، ٣١٩، ٣٢٠

(٨) انظر الرسوم: ٣١٧، ٣١٨، ٣٢١ ـ ٣٢٩ .

(٩) انظر الرسوم ٣٣٤ـ ٤٥٩

(١٠) انظر الرسوم: ١٨٩ـ ٢١٣ .

علما بأننا نقلنا بعض الرسوم من مراجع مختلفة افادتنا فى الدراسة المقارنة .

وبخصوص الزخارف المنفذة على المخلفات الاثرية عمدت الى رسم الزخرفية باكملها فى بداية الامر ليمكن التعرف على المواضيع الزخرفية التى نفذت بواسطتها[(١)] . وكما اهتممنا الهندسية منها برسم الاسس التى تبين المسار الذى سلكه الفنان لدى القيام بأنجازها[(٢)] .

ولما كانت الزخارف على انواع : مزبارزة ومسطحة وغائرة استخدمت اسلوب التظليل لتبرز تلك الانواع بصورة واضحة .

ولم يقتصر تناولى فى رسم الزخارف على المواضيع الزخرفية او هيئاتها العامة وحدها . وانما حللت جميع العناصر التى تتطلبها الدراسة مع احداث المقارنات الفنية اللازمة بينها وبين ما يماثلها فى مختلف الفنون من قديمة واسلامية[(٣)]

وبخصوص الكتابات[(٤)] . شملت رسومنا تحليل جميع نصوصها .

---

(١) انظر الرسوم : ٢٥٨ـ٢٦٨، ٦٨ ـ ٥٧١، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٧، ٥٧٨
٥٨٥ـ ٦٨٠، ٦٨١ـ ٦٨٣، ٦٩٢، ٦٩٤، ٧٠٠، ٧٠٥، ٧٠٩، ٧١٣
ـ ٧١٧، ٧٩١ـ ١٠٥٣، ١١٦٦ـ ١١٧٠، ١١٩٧، ١١٩٨، ١٢٤٢ـ ١٢٦٩
١٢٧١، ١٢٧٦.

(٢) انظر الرسوم ١١٧٢، ١١٧٤، ١١٧٦، ١١٧٨، ١١٨٠، ١١٩٩، ١٢٣٠، ١٢٣٢، ١٢٣٧، ١٢٣٩.

(٣) انظر الرسوم : ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٨١ـ ٥٨٤، ٦٨٤ـ ٦٨٩، ٦٩٥ـ ٦٩٩، ٧٠١ـ ٧٠٤، ٧٠٦، ٧٠٨، ٧١٠ـ ٧١٢، ٧١٨، ٨٩٠، ١٠٥٤ـ ١١٦٥، ١١٨١ـ ١١٩٦، ١٢٠٠ـ ١٢١٥، ١٢٧٢، ١٢٧٥، ١٢٧٧ـ ١٢٨٢، ١٣٠٦.

(٤) انظر الرسوم : ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١٦ـ ١٣١٩، ١٣٢٨، ١٣٣٨، ١٣٤٠ـ ١٣٦١ ـ ١٤٠٣، ١٤١٠، ١٤١٨، ١٤٢٤، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٦ـ ١٤٤٣
١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٦٢ـ ١٤٦٦ـ ١٤٦٨ـ ١٤٧١، ١٤٧٦ـ ١٤٧٨ـ ١٤٨٥
١٤٩٣، ١٥٠٣، ١٥٠٨، ١٥٠٩، ١٥١٤ـ ١٥٢٣، ١٥٢٧ـ ١٥٤١،
١٥٤٦ـ ١٥٥٩، ١٥٧٢، ١٥٨٥، ١٥٩٥ـ ١٦٠٠، ١٦٠٥، ١٦[illegible]٨
١٦١٥ـ ١٦٢٠، ١٦٢٨، ١٦٣١، ١٦٤١، ١٦٤٤ـ ١٦٤٦، ١٦٥٢
١٦٥٣، ١٦٥٧ـ ١٦٦٠، ١٦٦٦ـ ١٦٧٣، ١٦٨٠، ١٦٨١، ١٦٨٦ـ ١٧٠٧
١٧١٨ـ ١٧٣١، ١٧٤١، ١٧٤٤، ١٧٥٥ـ ١٧٦٤، ١٧٧٤، ١٧٧٩،
١٧٨٧، ١٧٨٨، ١٧٩٣ـ ١٨٠٠، ١٨٠٢ـ ١٨٠٧، ١٨١٠ـ ١٨١٥.

مع تفويغ لاشكال الحروف[١] ، وكذلك هيئات الزخرفة والزينة الخطية وحركـــات الشكل[٢] .

وفى مجال التصـاوير البشرية ، والحيوانية قمت برسم ماورد منها علـــى مخلفاتنا الاثرية . مع احداث المقارنات اللازمة بينها وبين مايماثلها فى الفـــن الاسلامى والفنون القديمة[٣] .

وبعد هذا العرض للجهود التى بذلتها فى اعداد البحث والنتائج التى توصلت اليها ، لابد أن القارئ قد وقف على المشاق والصبر اللذين كانتا ضرورية من ضرورات الدراسة ، وتلمس النتائج الجديدة التى توصلت اليها ، وكان لها دور كبير فى الكشف عن آثار مدينة مهمة فى مضمار الحضارة والفنـــــون الاسلامية .

---

(١) انظر الرسوم: ١٣٢٢ـ١٣٢٧، ١٣٦٢ـ١٤٠٢، ١٤١٣ـ١٤١٧، ١٤٢٥، ١٤٣٠ـ١٤٤٨، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٧، ١٤٧٣ـ١٤٧٥، ١٤٨٠ـ١٤٨٣، ١٤٩٨ـ١٥٠٢، ١٥٠٤، ١٥٠٥، ١٥١٠ـ١٥١٢، ١٥٢٣ـ١٥٢٥، ١٥٤٢ـ١٥٤٥، ١٥٦٢ـ. ١٥٧١، ١٥٨٨ـ١٥٩٤، ١٦٠١ـ١٦٠٤، ١٦٠٩ـ١٦١٤، ١٦٢١ـ١٦٢٧، ١٦٣٤ـ١٦٤٠، ١٦٤٣، ١٦٤٧ـ١٦٥٠، ١٦٥٤، ١٦٥٦، ١٦٦٢ـ١٦٦٥، ١٧٨٠ـ١٧٨٦، ١٧٩١ـ١٧٩٢.

(٢) انظر الرسوم: ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤٢٧، ١٤٣٣ـ١٤٣٥، ١٤٤٩ـ١٤٥٦، ١٤٦٢، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٨٤، ١٤٩٥ـ١٤٩٧، ١٥٠٦، ١٥٠٧، ١٥١٣، ١٥٢٦، ١٥٦٠، ١٥٦١، ١٥٨٦، ١٥٨٧، ١٦٣٢، ١٦٣٣، ١٦٤٢، ١٦٥١، ١٦٦١، ١٦٧٤، ١٦٧٥، ١٦٨٢، ١٧٠٨ـ١٧٠٩، ١٧٣٢، ١٧٤٥، ١٧٤٦، ١٧٦٥، ١٧٦٦، ١٦٨٩، ١٨٠١، ١٨٠٨، ١٨٠٩، ١٨١٦، ١٨١٧.

(٣) انظر الرسوم ٤٦٠ـ ٥٦٧.

((المصـــادر والمراجـــع))

أولاً — المخطوطات :

١ — الأرجاني : أبو بكر احمد بن محمد بن الحسين (ت ٥٤٤ هـ) .
الديوان ، مخطوط بدار الكتب المصريه تحت رقم ٢٠٤١ أدب .

٢ — ابن ناقيا : أبو القاسم عبدالله بن محمد بن ناقيا بن داود البغدادى (ت ٤٨٥ هـ) .
الجمان فى تشبيهات القرآن ، مخطوط بمكتبة دير الاسكوريال فى اسبانيا تحت رقم ١٣٧٦ فى عربيه ، ومنه نسخه مصوره بمعهد المخطوطات العربيه بجامعة الدول العربيه تحت رقم ٣٢ بلاغه .

٣ — البطليوسى : أبو محمد بن عبدالله بن السيد البطليوسى (ت ٥٢١ هـ) .
المسائل والاجوبه ، مخطوط بمكتبة الاسكوريال باسبانيا تحت رقم ١٥١٨ لغه .

٤ — السيوطى : جلال الدين عبدالرحمن ابن أبى بكر بن محمد (ت ٩١١هـ)
أعلام الأريب بحدوث بدعه المحاريب ، مخطوط بدار الكتب المصريه تحت رقم ٣٢ مجاميع .

٥ — سيوفى : نيقولا (ت ١٣١٩ هـ)
مجموع الكتابات المحرره على ابنيه مدينة الموصل ، نسخه مصوره بمكتبه متحف الموصل تحت رقم ٣٥ منقوله عن المخطوط الاصلى بباريس المرقم Arabe 5142

٦ — العينى : الحافظ ابو محمد بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى بن احمد بن حسن بن يوسف بن محمود المعروف بالعينى الحنفى (ت ٨٥٥هـ) .
عقد الجمان فى تاريخ اهل الزمان ويعرف بتاريخ العينى ، الجزء الحادى عشر ، نسخه منه مصوره فى دار الكتب المصريه تحت رقم ١٥٨٤ تاريخ .

٧ـ النحوي الموصلي: عبدالعزيز بن زيد بن جمعة(ت ٦٩٨هـ)٠
شرح الكافيه في النحو ،مخطوط بمكتبة الازهرتحت رقم
٧٦٧ نحو٠

٨ ــ الهروي : أبوعبدالله القاسم بن سلام (ت ٢٢٤ هـ) ٠
الغريب المصنف ، مخطوط بدارالكتب المصريه
تحت رقم ٢١ لغه ٠

ثانيا : المصـــادر :

١ـ ابن ابى اصيبعه : موفق الدين ابى العباس احمد بن القاسم بن خليفه بن يونس السعدى الخزرجى المعروف بابن ابى اصيبعه (ت ٦٦٨هـ) .

عيون الانباء فى طبقات الاطباء ، الطبعه الاولى ، مصر ١٢٩٩هـ / ١٨٨٢م .

٢ـ ابن الاثير : عزالدين أبى الحسن على بن محمد بن عبد الكريم الجزرى (ت ٦٣٠ هـ)
التاريخ الباهر فى الدوله الاتابكيه فى الموصل ، تحقيق عبد القادر طليمات ، القاهره ١٩٦٣م .

٣ـ ـــ الكامل فى التاريخ (٩ أجزاء) القاهره ١٢٩٠هـ .

٤ـ ابن تغرى بردى : ابو المحاسن جمال الدين يوسف (ت ٨٧٤هـ) .
النجوم الزاهره فى ملوك مصر والقاهره (١٢ جزءا) ، القاهره ١٣٥٣هـ / ١٩٣٥م .

٥ـ ابن جبير : ابو الحسين محمد بن احمد بن جبير (ت ٥٩٩ هـ)
رحله ابن جبير ، القاهره ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨م .

٦ـ ابن الجوزى : أبو الفرج عبد الرحمن بن على بن محمد بن على (ت ٥٩٧هـ)
المنتظم فى تاريخ الملوك والامم (١٠ أجزاء) ، الطبعه الاولى ، حيدر آباد ١٣٥٨هـ .

٧ـ ابن الحاج : ابوعبدالله محمد بن محمد العبدرى الفارسى المالكى الشهير بابن الحاج (ت ٧٣٧ هـ) .
المدخل ، القاهره ١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م .

٨ ـ ابن الخطيب : لسان الدين ابو عبد الله محمد (ت ٧٧٦هـ) .
الاحاطه فى أخبار غرناطه (جزءان) حققه وقدم له محمد عبد الله عنان ، مصر .

٩ـ ابن خلكان : ابو العباس شمس الدين احمد بن محمد (ت ٦٨١ هـ) .
وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان (٦ أجزاء ، القاهره ١٩٤٨م .

١٠ـ ابن دريد : أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الازدى (ت ٣٢١ هـ) .
جمهره اللغه / الطبعه الاولى ، حيدر آباد الدكن ١٣٥١هـ .

١١ـ ابن السكيت : ابو يوسف يعقوب بن اسحق (ت ٢٤٣ ـ ٢٤٤ هـ) .
أصلاح المنطق ، شرح وتحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، الطبعه الاولى ، مصر ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦م .

١٢ـ ابن الصائغ : عبد الرحمن يوسف .
تحفة اولى الألباب فى صناعة الخط والكتاب ، تحقيق هلال ناجى ، تونس ١٩٦٧ م .

١٣ـ ابن الطقطقى : محمد بن على بن طباطبا (ت ٧٠٩ هـ)
الفخرى فى الآداب السلطانيه . مصر .

١٤ـ ابن عربشاه : شهاب الدين احمد بن محمد بن عبد الله .
عجائب المقدور فى اخبار تيمور ، مصر ١٣٠٥هـ .

١٥ـ ابن الفوطى : (منسوب اليه) كمال الدين عبد الرازق بن احمد الشيبانى (ت ٧٢٣ هـ) .
الحوادث الجامعه والتجارب النافعه فى المائه السابعه ، تحقيق الدكتور مصطفى جواد ، بغداد ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م

١٦ـ ابن منظور : ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصارى (ت ٧٠١هـ)
لسان العرب (جزءا) نسخه مصوره عن طبعه بولاق ، ماده (رخم) .

١٧ـ ابن واصل : ابوعبدالله جمال الدين محمد بن سالم بن نصرالله بن سالم بن واصل المازنى التميمى الحموى (ت ٦٩٧هـ)
مفرج الكروب فى اخبار بنى ايوب ، تحقيق الدكتور جمال الدين الشيال . القاهره ١٩٥٣م .

١٨ـ ابو شامه المقدسى : شهاب الدين ابومحمد عبد الرحمن اسماعيل (ت ٦٦٥هـ)
الروضتين فى اخبار الدولتين النوريه والصلاحيه ، القاهره ١٢٨٧ هـ .

١٩ـ ابوالفـدا : اسماعيل بن على بن محمود بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن ايوب (ت ٧٣٢ هـ) .
المختصر فى أخبار البشر (٤ أجزاء) ، استنبول ١٢٨٦هـ .

٢٠ـ الازدى : أبو زكريا يزيد بن محمد بن أياس بن القاسم (ت ٣٣٤هـ)
تاريخ الموصل ، تحقيق الدكتور على حبيبه ، القاهره ١٣٧٨ هـ / ١٩٦٧م .

٢١ـ البعلبكى : أبوالفتح قطب الدين موسى بن محمد بن أحمد قطب الدين اليونينى (ت ٧٢٦ هـ) .
ذيل مرآه الزمان ، الطبعه الاولى ، حيدر آباد ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م .

٢٢ـ البلاذرى : ابو جعفر احمد بن يحيى بن جابر (ت٢٧٩ هـ)
فتوح البلدان ، نشره ووضع ملاحقه الدكتور صلاح الدين المنجد ، القاهره ١٩٥٧م .

٢٣ـ البيهقى : أبوالفضل محمد بن حسين (ت٤٧٠هـ)
تاريخ البيهقى ، ترجمه يحيى الخشاب وصادق نشأت ، القاهره ١٣٧٦هـ / ١٩٥٢م .

٢٤ـ الثعالبي : أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابوري (ت ٤٢٩ هـ) .
فقه اللغه ، تحقيق مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي ، الطبعه الاولى ، القاهره ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م

٢٥ـ ـــــ يتيمه الدهر في محاسن أهل العصره تحقيق محمد محيي الدين بن عبد الحميد ، مصر ١٣٧٧هـ .

٢٦ـ الجوهري : اسماعيل بن حماد (ت٣٩٣هـ) .
الصحاح (تاج اللغه وصحاح العربيه) . تحقيق احمد عبد الغفور عطار ، مصره مادة (رخم) .

٢٧ـ الحموي : ياقوت شهاب الدين ابي عبدالله الحموي الرومي (ت٦٣٦هـ)
معجم البلدان ، الطبعه الاولى ، مصر .

٢٨ـ الحميري : ابوعبدالله محمد بن عبدالله بن عبد المنعم .
صفه جزيره الاندلس ، جمعه سنه ٨٦٦هـ . تحقيق لافي بروفنسال ، القاهره ١٩٣٧م .

٢٩ـ الحنبلي : ابو الفلاح بن العماد عبد الحي (ت ١٠٨٩هـ) .
شذرات الذهب في اخبار من ذهب ، القاهره ١٣٥١هـ .

٣٠ـ رشيد الدين : فضل الله رشيد الدين بن عماد الدين ابي الخير الهمداني (ت٧١٨هـ) .
جامع التواريخ (مجلدان) نقله الى العربيه محمد صادق نشأت ومحمد موسى هنداوي وفؤاد عبد المعطي الصياد وقدم له يحيى الخشاب ، مصر .

٣١ـ الزبيدي : محب الدين أبي الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي (ت ١٢٠٥هـ) .
تاج العروس وجواهر القاموس طبعه بولاق مادة (رخم) .

٣٢ـ الزمخشري : جار الله بن عمر (ت ٥٣٨هـ) .
اساس البلاغه ، الطبعه الاولى ، مصر ١٢٩٩هـ / ١٨٨٣م

٣٣ـ ـــ الفائق في غريب الحديث ، تحقيق محمد ابي الفضل
ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، الطبعه الاولى ، القاهره
١٩٧١م .

٣٤ـ سبط بن الجوزي : شمس الدين ابي المظفر يوسف بن قزوغلي التركي
(ت ٦٥٤هـ) .
مرآه الزمان في تاريخ الاعيان ، حيدر آباد ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م

٣٥ـ الطيبي : جامع محاسن كتابه الكتاب ، بيروت ١٩٦٢م .

٣٦ـ العماد الاصفهاني : خريده القصر (القسم العراقي) ، تحقيق محمد بهجت
الاثري ، بغداد ١٩٦٤م .

٣٧ـ الفيروز آبادي : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي الشيرازي
القاموس المحيط ، الطبعه الاولى ، مصر ١٣٣٠هـ .

٣٨ـ القزويني : زكريا بن محمد بن محمود .
آثار البلاد واخبار العباد ، بيروت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠م .

٣٩ـ القفطي : جمال الدين ابي الحسن علي بن يوسف .
أنباه الرواه على انباه النحاه ، تحقيق محمد ابي الفضل
ابراهيم ، القاهره ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠م .

٤٠ـ القلقشندي : احمد بن علي بن ابي اليمن (ت ٨٢١هـ)
صبح الاعشى في صناعة الانشا (١٤ جزءا) القاهره ١٩١٣
١٩٢٢م .

٤٢ـ المقدسي : شمس الدين ابي عبد الله محمد بن احمد بن ابي بكر
المعروف بالبشاري والشهير بالمقدسي (ت ٣٧٥هـ) .

٤٢ـ المقرى : أحمد بن محمد بن على المقرى الفيومى (ت ٧٧٠هـ) .
المصباح المنير الطبعة السابعة . القاهرة ١٩٢٨م .

٤٣ـ الهروى : ابو الحسن على بن ابى بكر(ت ٦١١هـ) .
الاشارات الى معرفة الزيارات . نشر وتحقيق جانين سورديل
طومين . دمشق ١٩٥٣م .

٤٤ـ اليعقوبى : أحمد بن ابى يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح (ت ٢٦٠هـ)

٥٥٥

ثالثا ـ المراجع والمجلات العربيه :ـ

(أ) المراجـــع :

١ـ ابراهيم جمعه (دكتور) :

دراسه فى تطور الكتابات الكوفيه على الاحجار فى مصـــر فى القرن الخمسة الاولى للهجرة ، مع دراسه مقارنه للهذه الكتابات فى بقاع اخرى من العالم الاسلامى ، القاهـــره ١٩٦٩م ،

٢ـ ـــ قصه الكتابه العربيه ، مصر ،

٣ـ ابو صالح الالفى :

الفن الاسلامى ، القاهره ١٩٦٩م ،

٤ ـ احمد احمد يوسف ومحمد عزت مصطفى :

خلاصه تاريخ الطرز الزخرفيه والفنون الجميله ، الطبعـــه الثانيه ، القاهره ١٣٦٨ هـ /١٩٤٨م ،

٥ ـ احمد بن الخياط الموصلى :

ترجمه الاولياء فى الموصل الحدباء ، حققه ونشره سعيـــد الديوه جى ، الموصل ١٣٨٥هـ / ١٩٦٦م ،

٦ـ احمد تيمور باشا :

التصوير عند العرب معلق عليه واخرجه الدكتور زكى محمد حســن ، القاهره ١٩٤٢م ،

٧ـ احمد الصوفـــى :

الاثار والمبانى العربيه الاسلاميه فى الموصل ، الموصـــل ١٣٥٨ هـ / ١٩٤٠م ،

٨ـ احمد فكـرى (دكتور) :

مساجد القاهره ومدارسها (المدخل) القاهره ١٩٦١م ،

ـ المرجع نفسه ، الجزء الاول (العصر الفاطمى) القاهره ١٩٦٥م ،

ـ   الموجع نفسه ، الجزء الثانى (العصر الايوبى) القاهـره ١٩٧٠م ٠

٩ـ ـ   المسجد الجامع بالقيروان ، مصر ١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م ٠

١٠ـ احمد قاسم الجمعه :

محاريب مساجد الموصل الى نهايه حكم الاتابكه ٦٦٠هـ ، رساله ماجستير مطبوعه على الاله الكاتبه مقدمه لكليه الاداب بجامعه القاهره ، القاهره ١٩٧١م ٠

١١ـ بطريركية السريان الكاثوليك :

بعض آثار مار بهنام الشهيد ، بيروت ١٩٥٤م ٠

١٢ـ توفيق أحمد عبد الجواد :

تاريخ العماره (٣ أجزاء) ، القاهره ١٩٦٩م ٠

١٣ـ جعفر حسين خصباك (دكتور) :

العراق فى عهد المغول الايلخانيين ٦٥٦هـ ـ ٧٣٦هـ / ١٢٥٨ ـ ١٣٣٥م (الفتح ، الاداره ، الاحوال الاقتصاديه ، الاحوال الاجتماعيه) ، الطبعه الاولى بغداد ١٩٦٨م ٠

١٤ـ جعفر الخليلى :

المدخل الى موسوعة العتبات المقدسه ، الطبعه الاولى بغداد ١٩٦٥) ٠

١٥ـ جمال الدين الشيال (دكتور) :

تاريخ مصر الاسلاميه ، القاهره ١٩٦٧م ٠

١٦ـ حبيب افندى الايرانى :

خط وخطاطان ، قسطنطينيه ١٣٠٥هـ ٠

١٧- حسن الباشا (دكتور) :
تاريخ الفن فى العراق القديم ، الطبعة الاولى ، القاهره ١٩٥٦م .

١٨- — التصوير الاسلامى فى العصور الوسطى . القاهره ١٩٥٩م
١٩- — فن التصوير فى مصر الاسلاميه ، القاهره ١٩٦٦م .
٢٠- — الفنون الاسلاميه والوظائف على الاثار العربيه (٣ أجزاء) القاهره ١٩٦٥م ، ١٩٦٦م .

٢١- حسن صادق (دكتور) :
الجيولوجيا ، الطبعه الثالثه ، مصر ١٣٥٠هـ / ١٩٣١م .

٢٢- حسن عبد الوهاب :
التأثيرات المعماريه بين اثار سوريا ومصر ، القاهره ١٣٨١هـ ١٩٦٢م .
٢٣- — تاريخ المساجد الاثريه (جزءان) القاهره ١٩٤٦م .

٢٤- حسين عبد الرحيم عليوه (دكتور)
السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك . رسالة دكتوراه مطبوعه على الآلة الكاتبه . مقدمه لكليه الاداب جامعه القاهره ، القاهره ١٩٧٤م .

٢٥- خاشع المعاضيدى :
دولة بنى عقيل فى الموصل ، بغداد ١٩٦٨م .

٢٦- خديجه الحديثى (دكتوره) :
ابنية الصرف فى كتاب سيبويه ، الطبعه الاولى ، بغداد ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م .

٢٧- خليل ابراهيم قبطان :
الحياب العراقيه المزخرفه منذ فجر الاسلام حتى القرن الثامن الهجرى . رسالة ماجستير مطبوعه على الاله الكاتبه مقدمه لكليه الاداب بجامعه بغداد . بغداد ١٩٧٠م .

٢٨- داود الجلبى (دكتور طبيب) :
الاثار الارامية فى لغة الموصل العامية ، الموصل ١٣٥٤ هـ

٢٩- — مخطوطات الموصل ، بغداد ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م .

٣٠- رشيد الجميلى :
دولة الاتابكية فى الموصل بعد عماد الدين زنكى
(٥٤١ - ٦٣١ هـ) ، الطبعة الاولى ، بيروت
١٩٧٠ م .

٣٢- زكى محمد حسن (دكتور) :
اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، القاهرة
١٩٥٦ م .

٣٣- — فنون الاسلام ، الطبعة الاولى - القاهرة ١٩٤٨ .

٣٤- — الفنون الايرانية فى العصر الاسلامى ، القاهرة ١٩٤٦ م .

٣٥- — كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٣٥٦ هـ / ١٩٣٧ م .

٣٦- سجل معروضات متحف الموصل .

٣٧- سعاد ماهر (دكتوره) :
الحصير فى الفن الاسلامى ، القاهرة .

٣٨- — محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية
فى العصر الاسلامى . القاهرة .

٣٩- — مساجد مصر واولياؤها الصالحون . القاهرة ١٩٧١ م .

٤٠- سعيد الديوه جى :
اعلام الصناع المواصلة . الموصل ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م .

٤١- — جوامع الموصل فى مختلف العصور بغداد ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م

٤٢- — الموصل فى العهد الاتابكى ، بغداد ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م

٤٣- سليم عادل عبد الحق وخالد معاذ :
مشاهد دمشق الاثرية ، دمشق ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م .

٤٤- سليمان الصائغ (قس) :
تاريخ الموصل (٣ أجزاء) الجزء الثالث (نفائس الآثار) بيروت ١٩٥٦م.

٤٥- سنيه قراعه :
مساجد ودول ، القاهره ١٩٥٨م.

٤٦- اسوادى عبد محمد الرويشدى :
اماره الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٠٦- ٦٦٠هـ/ ١٢٠٩- ١٢٦١م) الطبعه الاولى بغداد ١٩٧١م.

٤٧- السيد الباز العرينى (دكتور) :
المغول ، بيروت ١٩٦٧م.

٤٨- سيريغ : هنرى
تدمر والشرق (بحث فى مصادر الحضاره التدمريه) تعريب الدكتور جورج حداد ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١سنه ١٩٥١ ، دمشق ١٩٥١م.

٤٩- شكيب ارسلان :
الحلل السندسيه فى الأخبار والآثار الاندلسيه ، الطبعه الاولى مصر ١٣٥٨/ ١٩٣٩م.

٥٠- صلاح العبيدى :
التحف المعدنيه الموصليه فى العصر العباسى ، بغداد ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

٥١- الطرابلســـــــى :
مختار القاموس ، الطبعه الاولى ، مصر ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.

٥٢- طه باقر (دكتور) :
مقدمه فى تاريخ الحضارات القديمه ، القسم الأول (تاريخ العراق القديم) الطبعه الثانيه ، بغداد ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م.

٥٣- عباس العزاوي (محامي) :

تاريخ العراق بين احتلالين بغداد ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٥م ٠

٥٤- عبد الحسين علك المبارك (دكتور) :

الزجاجي ومذهبه في النحو واللغه مع تحقيق كتابـــه (اشتقاق اسماء الله) رساله دكتوراه مطبوعه على الاله الكاتبه ، مقدمه لكليه الاداب بجامعه عين شمس، القاهـره ١٩٧٢م ٠

٥٥- عبد الرحمن زكي (دكتور) :

القاهره تاريخها واثارها من جوهر الصقلي الى الجبرتـي المؤرخ القاهره ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م ٠

٥٦- ــ قلعه صلاح الدين الايوبي وما حولها من اثار ٠ القاهره ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ٠

٥٧- عبد الرازق سعيد البغدادي النجفي :

جغرافيه العراق وتاريخه القديم ، النجف ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م ٠

٥٨- عبد العزيز مرزوق (دكتور) :-

بين الاثار الاسلاميه في العالم ٠ الاسكندريه ١٣٧١هـ ١٩٥٣م

٥٩- عبد الله امين اغا :

بلد (اسكي موصل) ٠ تاريخها واثارها ٠ الموصل ١٩٧٤م ٠

٦٠- عبد الله البستاني :

البستان ، بيروت ١٩٢٧م ٠

٦١- عبد الوهاب محمد علي العدائي :

الادب في ظل الدوله الزنكيه رسالـه ماجستير مطبوعه على الاله الكاتبه ، مقدمه لكليه الاداب بجامعه بغــداد ، بغداد ١٩٦٧م ٠

٦٢- علي ابراهيم حسن (دكتور) :

تاريخ المماليك البحريه ٠ الطبعه الثالثه ٠ القاهره ١٩٦٧م ٠

٦٣- على بهجت والبير جابرييل :
حفريات الفسطاط ،الطبعه الاولى ،القاهره ١٣٤٧هـ / ١٩٢٨م •

٦٤- فاروق العمرى(دكتور) وعبد الهادى الصائغ(دكتور) :
الجيولوجيا العامه ،الموصل ١٣٩٤ / ١٩٧٤م •

٦٥- فرج رحو (قس) :
ايشوعياب برقوسرى وكنائسه ،الموصل ١٩٧١م •

٦٦- فريد شافعى (دكتور) :
العماره العربيه فى مصر الاسلاميه ،القاهره ١٩٧٠م •

٦٧- فيلوب رفله(دكتور) واحمد سامى مصطفى •
الجغرافيه الطبيعيه(فلك ،جيولوجيا ، السطح ، عوامل التعريه ،النبات ،الحيوان) الطبعه الاولى القاهره ١٩٦٩م •

٦٨- فؤاد سفــر :
تنقيبات واسط ، القاهره ١٩٥٣م •

٦٩- فؤاد عبد المعطى الصياد (دكتور) :
المغول فى التاريخ ،بيروت ١٩٧٠م •

٧٠- فيكتور جرجس عوض الله :
اللوحات المصوره بالمتحف القبطى (الايقونات) مراجعه الدكتور باهور لبيب ،القاهره ١٩٦٥م •

٧١- كامل اسماعيل (دكتور) :
دراسه أثريه(مسجد أحمد بن طولون) القاهره •

٧٢- كمال الدين سامح (دكتور)
العماره الاسلاميه فى مصر ، القاهره

٧٣- - العماره فى صدر الاسلام ، القاهره ١٩٧١م •

٧٤- لجنة العلماء والباحثين :
الموسوعة العربيه الميسره ، القاهرة ١٩٦٤.

٧٥- محمد ابراهيم فارس (دكتور)وحسين لطفي عباس(دكتور)والسيد عبد العزيز محمود
علم الجيولوجيا ، القاهره.

٧٦- محمد أمين بن خير الله الخطيب العمرى :
منهل الاولياء ومشرب الاصفياء من سادات الموصل الحدباء
تحقيق سعيد الديوه جي ، الموصل ١٣٧٦هـ / ١٩٦٧م.

٧٧- محمد انور شكرى (دكتور) :
العماره فى مصر القديمة ، القاهره ١٩٧٠م.

٧٨- — الفن المصرى القديم منذ اقدم عصوره حتى نهاية الدولة
القديمة ، القاهره ١٩٦٥م.

٧٩- محمد حماد (دكتور) :
الانشاء والعماره ، الطبعه الاولى ، القاهره ١٩٦٤م.

٨٠- — تخطيط المدن وتاريخها ، الطبعه الاولى ، القاهره ١٩٦٥م.

٨١- محمد الشابى :
أضواء على الاثار الاسلامية ، تونس ١٩٦٦م.

٨٢- محمد صفى الدين (دكتور)
قشره الأرض دراسه جيومورفولوجيه . القاهرة ١٩٥٧م.

٨٣- محمد طاهر الكردى :
تاريخ الخط العربى وآدابه ، القاهره ١٩٣٦م.

٨٤- محمد عبد الجواد والاصمعى :
تصوير وتجميل الكتب العربيه فى الاسلام وتوابغ المصورين
والرسامين من العرب فى العصور الاسلاميه . مصر
١٩٦٢م.

٨٥- محمد عبد الله عنان :

الاثار الاندلسيه الباقيه فى اسبانيا والبرتغال (دراسه أثريه) الطبعه الاولى ، القاهره ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦ م .

٨٦- محمد عبد الوهاب الشذاوى :

مقدمه فى علم البلورات والمعادن والصخور ، الطبعه الاولى ، القاهره ١٩٦١ م .

٨٧- محمد عز الدين حلمى (دكتور) :

علم المعادن ، القاهره ١٩٦٤ م .

٨٨- محمد فريد وجدى :

دائره معارف القرن الرابع عشر الهجرى والعشرين الميلادى مصر ١٣٣٣ هـ / ١٩١٣ م .

٨٩- محمد متولى (دكتور) :

وجه الارض ، القاهره .

٩٠- محمد مرتضى الحسينى :

حكمه الاشراق فى كتاب الافاق ، القاهره ١٩٥٤ م .

٩١- محمد وهبه :

الزخرفه التاريخيه ، القاهره ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م .

٩٢- محمود عكوش :

تاريخ ووصف الجامع الطولونى ، الطبعه الاولى ، القاهره ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م .

٩٣- محمود فؤاد مرابط :

الفنون الجميله عند القدماء ، مصر ١٩٥٣ م .

٩٤- مديريه الاثار العراقيه :

حفريات سامراء (١٩٣٦-١٩٣٨) بغداد ١٩٤٠ م .

٩٥ـ منصور علي ناصر :

التاج الجامع للاصول في احاديث الرسول (ص) الطبعه الاولى ، القاهره .

٩٦ـ نجاه يونس :

المحاريب العراقيه في العصر العباسي . رساله ماجستير مطبوعه على الآله الكاتبه . مقدمه لكليه الاداب بجامعه بغداد ١٩٦٩م .

٩٧ـ نجيب ميخائيل ابراهيم (دكتور) :

مصر والشرق الادنى القديم ، الطبعه الثانيه ، مصر .

٩٨ـ نعمت اسماعيل علام :

فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلاميه ، القاهره ١٩٧٤م .

٩٩ـ ــ فنون الشرق الاوسط القديم ، القاهره ١٩٦٩م .

١٠٠ـ يحيى محمد انور (دكتور) ومحمد المرسي فوزي (دكتور) :

الجيولوجيا الطبيعيه والتاريخيه ، مصر ١٩٦٥م .

(ب) المجلات والمقالات :

١ـ احمد فكري (دكتور) :

بدعه المحاريب ، مجله الكاتب المصري ، المجلد ٤ ، العدد ١٤ نوفمبر ١٩٤٩م .

٢ـ اسحق عيسكو :

صناعه الرخام في الموصل ، مجله التراث الشعبي ، العدد ٩ بغداد ١٩٧١م .

٣ـ اكرم ساطع :

المدرسه الظاهريه في حلب ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١٥ لسنه ١٩٦٥م ، دمشق ١٩٦٥م .

٤ـ بشير زهدى :

لمحه عن الحلى الذهبيه القديمه ووسائصها فى المتحف الوطنى بدمشق ، مؤتمر الاثار الرابع فى البلاد العربيه تونس ، ١٨ ـ ٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣ م ، القاهره ١٩٦٥ م .

٥ـ بشير فرنسيس وناصر النقشبندى :

المحاريب القديمه فى متحف القصر العباسى ببغداد ، مجله سومر ، المجلد ٧ ، سنه ١٩٥١ م ، بغداد ١٩٥١ م .

٦ـ جمال محرز (دكتور) :

الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى فى مجموعه الدكتور على ابراهيم باشا ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره المجلد ٧ ، مايو (آيار) ١٩٤٦ م ، القاهره ١٩٤٦ م .

٧ـ ـــ المرايا المعدنيه الاسلاميه مجله كليه الاداب بجامعه القاهره ، المجلد ١٥ ، مايو (آيار) ١٩٥٣ م ، القاهره ١٩٥٣ م .

٨ـ الجمهوريه العراقيه :

تقرير الجمهوريه العراقيه عما قامت به من أبحاث اثريه وحفائر وما اصدرته من مؤلفات فى السنوات الثلاث (١٩٦٠ ١٩٦٢ م) المؤتمر الرابع للاثار فى البلاد العربيه ، تونس ١٨ ـ ٢٩ ، مايو (آيار) ١٩٦٣ ، القاهره ١٩٦٥ م .

٩ـ حسن الباشا (دكتور) :

أثر الخط العربى فى الفنون الاوروبيه ، حلقه بحث الخط العربى ، القاهره ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .

١٠ـ ـــ الخط الفن العربى الاصيل ، حلقه بحث الخط العربى القاهره ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .

١١ـ ـــ طبق من الخزف باسم (غبن مولى الحاكم بامر الله) مجلسه كليه الاداب بجامعه القاهره مايو (آيار) ١٩٥٦ م . القاهره ١٩٥٨ م .

١٢- حسن عبد الوهاب :

الاثار الفاطميه بين تونس والقاهره ، الموتمر الرابع للاثار في البلاد العربيه ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو (ايار) ١٩٦٣م ، القاهره ١٩٦٥م .

١٣- ــ التأثيرات المعماريه بين آثار سوريا ومصر ، التاريخ والاثاره الحلقه الدراسيه الاولى ، القاهره ١٩٦١م .

١٤- الرسومات الهندسيه للعماره الاسلاميه ، الموتمر الثاني للاثار في البلاد العربيه ، بغداد ١٨ - ٢٨ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٥٧م ، القاهره ١٩٥٨م .

١٥- ــ مميزات العماره الاسلاميه في القاهره ، موتمر الاثار في البلاد العربيه ، دمشق صيف ١٩٤٧ ، القاهره ١٩٤٨م .

١٦- ــ من روائع العماره الاسلاميه في مصر ، الموتمر الرابع للاثار في البلاد العربيه ، تونس ١٨ - ٢٩ ، مايو (آيار) ١٩٦٣ ، القاهره ١٩٦٥م .

١٧- خالد الجادر (دكتور) :

المخطوطات العراقيه المرسومه في العصر العباسي ، وزاره الاعلام العراقيه ، مهرجان الواسطي ، بغداد ، نيسان ١٩٧٢م .

١٨- خالد معاذ :

مدافن الملوك والسلاطين في دمشق ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١ ، سنه ١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

١٩- زكي محمد حسن (دكتور) :

حول وحده الفن في عصور التاريخ المصري (تحف اسلاميه الطراز في المتحف القبطي) مجله كليه الاداب بجامعه القاهره ، المجلد ٨ ، مايو (آيار) ١٩٤٦ ، القاهره ١٩٤٦م .

٢٠- — مدرسة بغداد في العصور الاسلامية ، مجلة سومر ، المجلد ١١ ، سنة ١٩٥٥م ، بغداد ١٩٥٥م .

٢١- سعيد الديوجي :
جامع النبي جرجيس في الموصل ، مجلة سومر ، المجلد ١٧ ، سنة ١٩٦١ ، بغداد ١٩٦١م .

٢٢- — خطط الموصل في العصر الاموي ، مجلة سومر ، المجلد ٧ ، سنة ١٩٥١م ، بغداد ١٩٥١م .

٢٣- — الزخارف الرخامية في الموصل ، مجلة سومر ، المجلد ٢٠ ، سنة ١٩٦٤ م ، بغداد ١٩٦٤ .

٢٤- — الزخارف الرخامية في الموصل ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، تونس ١٨ - ٢٩ ، مايو (آيار) ١٩٦٣م ، القاهرة ١٩٦٦م .

٢٥- — قلعة الموصل في مختلف العصور ، مجلة سومر ، المجلد ١٠ ، سنة ١٩٥٤م بغداد ١٩٥٤م .

٢٦- سليم عادل عبد الحق :
اعادة تشييد جناح قصر الحير الغربي في متحف دمشق ، مجلة الحوليات السورية ، المجلد ١ ، سنة ١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

٢٧- — نظريات في الفن السوري قبل الاسلام ، مجلة الحوليات السورية ، المجلد ١١ ، ١٢ ، سنة ١٩٦١ ، ١٩٦٢م ، دمشق ١٩٦٢م .

٢٨- سليمان مصطفى زبيس :
المحاريب في العمارة الدينية بالمغرب الاسلامي ، مؤتمر الآثار الرابع في البلاد العربية ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣م .
القاهرة ١٩٦٦م .

٢٩- سهيلة ياسين الجبوري : السجاد الايراني ، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد ، العدد الثاني ١٩٦٢م ، بغداد ١٩٦٢م .

٣٠- شاكر حسن سعيد :
الخصائص الفنيه والاجتماعيه لرسوم الواسطي ، وزاره الثقافه والارشاد ، بغداد ١٩٦٤م٠

٣١- صبحي الصواف :
الابواب السريه في قلعه حلب ،مجله الحوليات السوريه المجلد ١١، ١٢، سنه ١٩٦١، ١٩٦٢م٠ دمشق ١٩٦٢م٠

٣٢- طلعت الياور (دكتور) :
دراسه للحباب الفخاريه المكتشفه في موقع باشطابيا فى الموصل ،مجله آداب الرافدين ،كليه الآداب بجامعه الموصل ، العدد ٤ ، آب سنه ١٩٧٢م ، الموصل ١٩٧٢م٠

٣٣- عبد الرحمن فهمي (دكتور) :
دراسه لبعض التحف الاسلاميه ،مجله كليه الآداب بجامعه القاهره ، مايو ١٩٥٩م القاهره ١٩٦٣م٠

٣٤- عبد الرؤوف على يوسف :
تحف فنيه من عصر المماليك ،مستخرج من مجله (المجله) العدد ٦٢ ، مارس ١٩٦٢م٠

٣٥- عبد العزيز حميد (دكتور) :
عماره الاربعين في تكريت ،مجله سومر ، المجلد ٢١ ، سنه ١٩٦٥ ، بغداد ١٩٦٥م٠

٣٦- عبد القادر الريحاني :
الابنيه الاثريه في دمشق (دراسه وتحقيق) ٣٦، المدرسه الجقمقجيه ٠ مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١٠ ، سنه ١٩٦٠م دمشق ١٩٦٠م٠

٣٧ـ ــــ فسيفساء الجامع الأموي ، مجلة الحوليات السوريه ، المجلد ١٠ ، سنه ١٩٦٠ م ، دمشق ١٩٦٠ م .

٣٨ـ عبد اللطيف ابراهيم (دكتور) :

جلده مصحف بدار الكتب المصريه ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره ، المجلد ٢٠ ، العدد ١ ، مايو ١٩٥٨ القاهره ١٩٥٨ م .

٣٩ـ ــــ الوثائق فى خدمه الاثار (العصر المملوكى) المؤتمر الثانى للاثار فى البلاد العربيه ، بغداد ١٨ ـ ٢٨ ، نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٥٧ م . القاهره ١٩٥٨ .

٤٠ـ ــــ نصان جديدان من وثيقه الامير صرغتمش . مستخرج من حوليات كليه الاداب بجامعه القاهره . المجلد ٢٨ ، سنه ١٩٦٦ م . القاهره ١٩٧١ م .

٤١ـ عثمان الكعاك :

بلوم كانك تراها ، المؤتمر الرابع للاثار فى البلاد العربيه ، تونس ١٨ ـ ٢٩ ، مايو (آيار) ١٩٦٣ م ، القاهره ١٩٦٥ م .

٤٢ـ عدنان البنبى ونسيب صيبى :

دراسه اوليه عن حفريات مقبره أم حوران وآثارها ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ٦ ، سنه ١٩٥٦ ، دمشق ١٩٥٦ م .

٤٣ـ عيسى سلمان (دكتور) :

المدرسه العربيه فى التصوير ، اوصفات منمنمات مدرسه ما بين النهرين ، وزاره الاعلام العراقيه . مهرجان الواسطى ، نيسان ١٩٧٢ م ، بغداد ١٩٧٢ م .

٤٤ـ الواسطى (رسام وخطاط ومذهب ومزخرف) بغداد ١٩٧٢ م .

٤٥- خرج بصمه جي :

الوركاء ، مجله سومر ، المجلد ١١ ، سنه ١٩٥٥م ، بغداد ١٩٥٥م .

٤٦- فريد شافعي (دكتور) :

الاخشاب المزخرفه في الطراز الاموي ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره . المجلد ١٤ ، سنه ١٩٥٢ ، القاهره ١٩٥٢م .

٤٧- — زخارف مصحف بدار الكتب المصريه ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره ، المجلد ١٧ ، مايو سنه ١٩٥٥ ، القاهره ١٩٥٦م .

٤٨- — زخارف وطرز سامراء . مجله كليه الاداب بجامعه القاهره المجلد ١٣ ، سنه ١٩٥١ ، القاهره ١٩٥١م .

٤٩- — مميزات الاخشاب المزخرفه في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره ، المجلد ١٦ ، مايو سنه ١٩٥٤م ، القاهره ١٩٥٤م .

٥٠- كامل شحاده :

من مآثر نور الدين محمود زنكي العمرانيه في حماه (الجامع النوري) مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١٥ ، سنه ١٩٦٥م ، دمشق ١٩٦٥م .

٥١- كامل عياد (دكتور) :

التنقيب عن آثار اليمن ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١ سنه ١٩٥١ دمشق ١٩٥١م .

٥٢- كمال الدين سامح (دكتور) :

تطور القبه في العماره الاسلاميه ، مجله كليه الاداب بجامعه القاهره . المجلد ١٢ ، مايو سنه ١٩٥٠م ، القاهره ١٩٥٠م .

٥٣ـ كوركيس عواد :

المدرسه المستنصريه ،مجله سومر ،المجلد ١، سنه ١٩٤٥م، بغداد ١٩٤٥م .

٥٤ـ محرم كمـــال :

روائع الاثار فى مصر الفرعونيه ،مجله سومر ،المجلد ١٤، سنه ١٩٥٨م، بغداد ١٩٥٨م .

٥٥ـ محمد ابوالفرج العش :

الزجاج المموه بالمينا والذهب ،مجله الحوليات السوريه ،المجلد ١٨، سنه ١٩٦٨م، دمشق ١٩٦٨م .

٥٦ـ ـ الفخار غير المطلى فى العهود العربيه الاسلاميه المحفوظ فـــى المتحف الوطنى بدمشق ، مجله الحوليات السوريه ،المجلد ١٣، سنه ١٩٦٣م ، دمشق ١٩٦٣م .

٥٧ـ ـ الكنز النحاسى فى الرقه من القرن السادس الهجرى ، مجلـــه الحوليات السوريه ،المجلد ٨ ، ٩ ، سنه ١٩٥٨م ، ١٩٥٩م دمشق ١٩٥٩م .

٥٨ـ محمد الفاضل بن عاشور :

الاثار الحفصيه فى تونس ،المؤتمر الرابع للاثار فى البـــلاد العربيه ، تونس ١٨ ـ ٢٩، مايو (ايار) ١٩٦٣ ،القاهـــره ١٩٦٥ .

٥٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور)

طراز الاسكندريه ،مؤتمر الاثار فى البلاد العربيه المنعقـــده فى دمشق صيف ١٩٤٧م ،القاهره ١٩٤٨م .

٦٠ـ محمد مصطفى (دكتور) :

شرف الدين الابوانى صانع الفخار المطلى فى القرن الثامن الهجرى ، مؤتمر الاثار فى البلاد العربيه المنعقد فى دمشق صيف ١٩٤٧م ، القاهره١٩٤٨م .

٦١ـ مديرية الاثار السوريه :

حفريات مديرية الاثار السوريه فى بصرى ، مجله الحوليات السوريه المجلد ١، سنه١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

٦٢ـ مصطفى جواد (دكتور) :

الربط البغداديه وآثارها فى الثقافه الاسلامية ، مجله سومره المجلد ١٠، سنه١٩٥٤م ، بغداد ١٩٥٤م .

٦٣ـ صهاب درويش :

الالقاب على المسكوكات الالخانيه ، مجله سومره المجلد ٢١، سنه ١٩٦٥م ، بغداد ١٩٦٥م .

٦٤ـ نادر المطار :

العماره الاندلسيه فى عصر الموحدين ، مجله الحوليات السوريه المجلد ١٠، سنه ١٩٦٠م ، دمشق ١٩٦٠م .

٦٥ـ ــ فن بنى نصر فى غرناطه (١٢٣٢ ـ ١٤٩٢م) ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ٨ ، ٩ سنه ١٩٥٨م ، ١٩٥٩م دمشق ١٩٥٩م .

٦٦ـ ــ فن العماره الاسلاميه ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ٨ ، ٩ سنه ١٩٥٨م ، ١٩٥٩م دمشق ١٩٥٩م .

٦٧ـ ناصر النقشبندى :

صناديق مراقد الائمه فى العراق ، مجله سومره المجلد ٦، سنه ١٩٥٠ بغداد ١٩٥٠م .

٦٨ـ ـ المدرسة المرجانية ، مجلة سومر ، المجلد ٢ ، سنة ١٩٤٦م بغداد ١٩٤٦م .

٦٩ـ ناهدة عبد الفتاح التميمي :
المرأة في رسوم الواسطي ، وزارة الاعلام العراقية ، مهرجان الواسطي ، بغداد نيسان ١٩٧٢م .

٧٠ـ وصفي زكريا :
الخطط والاثار في بعض بلاد الشام ، مجلة الحوليات السورية ، المجلد ١ سنة ١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

٧١ـ يوسف حبي (دكتور) :
كنيسة شمعون الصفا ، مجلة ما بين النهرين ، كانون الثاني العدد الاول ، الموصل ١٩٧٣م .

٧٢ـ يوسف ذنون :
دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، مجلة سومر ، المجلد ٢٣ ، سنة ١٩٦٧م ، بغداد ١٩٦٧م .

٥٥٥

رابعا : المراجع والمجلات الأجنبيه :

أ ـ المراجع المترجمه :

١ ـ الاداره الدينيه لمسلمي آسيا الوسطى وكازاخستان :
آثار الاسلام التاريخيه في الاتحاد السوفييتي ، طشقند .

٢ ـ اميري : وولتر
مصر وبلاد النوبه ، ترجمه تحفه حندوسه ومراجعه الدكتور
عبدالمنعم ابو بكر ، القاهره ١٩٧٠م .

٣ ـ برستد : جيمس هنري
انتصار الحضاره (تاريخ الشرق القديم) نقله الى العربيه
دكتور احمد فخري ، القاهره ١٩٦٦م .

٤ ـ بول : استانلي لين
طبقات سلاطين الاسلام ، ترجمه للفارسيه عباس اقبال
وترجمه عن الفارسيه للعربيه مكي طاهر الكعبي ، وقابلهـا
علي البصري ، بغداد ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م .

٥ ـ بيكي : جيمس
الآثار المصريه في وادي النيل ، ترجمه لبيب حبشي وشفيق
فريد ومراجعه الدكتور محمد جمال الدين سرور ، القاهره
١٩٦٣م .

٦ ـ جوميث : مانويل مارينو
الفن الاسلامي في اسبانيا ، ترجمه الدكتور لطفي عبد
البديع والدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم ومراجعه
الدكتور جمال محمد محرز ، مصر ١٩٦٨م .

٧ــ ديماند : م٠س

الفنون الاسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، ومراجعـــه وتصديرالدكتور احمد فكرى ، الطبعة الثانيـــه ، القاهره ١٩٥٨م٠

٨ــ سهيل انور(دكتور) :

الخطاط البغدادى على بن هلال المشهور بابن البواب ترجمة محمد بهجت الاثرى وعزيز سامـــى ، بغـــداد ١٩٥٨م٠

٩ ــ كريستنسن : آرثـــر

ايران فى عهد الساسانيين ، ترجمـه يحيى الخشاب مراجعه عبدالوهاب عزام ، القاهره ١٩٥٧م٠

١٠ــ لوكاس : الفريـــــد

المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمه الدكتـــور زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم ومراجعه عبد الحميد احمد ، القاهره ١٩٤٥م٠

١١ــ مارسيـه : جـــورج

الفن الاسلامى ، ترجمه الدكتور عفيف بهنســى ومراجعــه عدنان البنى ، دمشق ١٩٦٨م٠

١٢ــ مـــور : بوث

الأرض التى نعيش عليها ، ترجمه اسمعيل حقـــى ، بغداد ١٩٦١م٠

١٣ـ موسكاتي : سبتينو

الحضارات الساميه القديمه ، ترجمه الدكتور السيد يعقوب بكر وراجعه الدكتور محمد القصاص ، القاهره ،

١٤ـ لاهي : فودريك ٠هـ

بيولوجيا الحقل ، ترجمه الدكتور فتح الله عوض والدكتور محمد عبد الوهاب الشناوى والدكتور سليمان محمود سليمان والدكتور مراد ابراهيم يوسف ومراجعه وتقديم الدكتور محمد ابراهيم فارس ، القاهره ،

٥٥٥

ب ـ المراجع الغير مترجمة

1. Abbû (A.N.)
The Ayyûbid Damed Buildings of Syria,
(Ph.D. Thesis. Edinburgh University 1973.)Vol.2.

2. U.A.R. Ministry of Tourism and Antequities, Antiquities Department ,A guide to the Egyptian Museum (A brief Description of the principal Monuments).

3. Ahmad (M.)
The Mosque of Amr Ibn Al- as at Fastat, Cairo 1939.

4. Akurgal (E.)
Die Turkei und Ihre Kunstschatzc,Das Anatolien der Fruhen Konigreiche Byzanz die Islamische Zeit.,Geneve,1966.

5. ------ The Art of the Hittites ,London 1962.

6. Arnold (T.) and Guillaume (A.)
The Legacy of Islam,8th. Ed, 2 vols,London 1966.

7. Auboyer (J.)and Goepper (R.),
The Oriental world, 1st .Ed., London 1967.

8. Baalbaki(M.)
Al-Mawrid, Dar El-1LM- Malayen(971).

9. Bates (R.L.) and, Sweet (W.C.)
Geology and Introduction, poston 1965.

10. Geology an Introduction, New York, 1966.

11. Benoit (F.)
Manuel D'Histoire L'Art, L'Arecnitecture
Medieval et Moderns, Paris 1912.

12. Manuels D'Historire L'Architecture, L'Orient
Medieval et Moderne Paris 1912.

13. Berchem (V.),
Arabische Inschirfton, Leipzig 1909

14. Bell, (G.L.)
Palace and Masque at Ukhaidir,
Oxfore 1914.

15. Berghe (L.V.)
Archedogie DL'Iron Ancient, Leiden 1966.

16. Bingon (L.) Wilkinson (J.V.S.) and Gray (B.)
Persian Miniature Painting ,Lodon 1933.

17. Boardman(J.),
Greek Art, London 1964.

18. Bohgat (A.B.)
Publications du Museo Arabe du Caire , La Ceram'que
Musulmane de L' Egypte, Le Caire 1930.

19. Blochet (E.)
Les Enluminures de Menuscrits Orientaux.

20. Branson (E.B.)
Introduction to Geology, London 1952.

21. Brentjes (B.)
Von Schanider bis Akkad,Berlin 1968.

22. Briggs,(M.S.)
Muhammdan Architecture in Egypte and Palestine,
Oxford 1924.

23. Cahen (C.), L'Islam des Origines au Début de Iempire
Ottoman Histoire Universelle 14, Bardas, FrankFort
1970.

24. Ceram (C.W.) Apicture History of Archoeology, 2nd .
Ed., London 1958.

25. ----- Gods, Craves and Scholars, The story of Archaeology
1st. Pub., London 1952.

26. Charlesworth (J.K), Historical Geology of Ireland,1st
Ed., London 1963.

27. Chamouk(F.) Greek Art. London 1966.

28. Chilingar (G.V), Bissall(H.J.)and Fairbridge (R.W),
Developments in Sedimentology (Q.B),
Carbonsate Rocks,Physical and chemical Aspects, New
York 1967.

29. Creswell(K.A.C.), Ashort Account of Early Moslim
Architecture, Pengium and pelican Book ,1958.

30. Greswell(K.A.C.), . The Moslim Architecture of Egupte, Ayyubid and Early Bahrite Memluks, Vol; 11; Oxford,1959.

31. ----- The Work of Sultan Bibers Al-Bundu dari, Le Caire, 1926.

32. ----- Early Muslim Architecture, Umagyads, Early Abbasids and Tulunids, 11 vols Oxford 1932-1940.

33. ----- Early Muslim Architecture, Umayyads A.D. 622-750, Oxford 1969.

34. Contenau(G.) Manuel D'Archeologie Orientale, Depuis Les Origines Jusqu(A L' Epoque) D'Alexandre, Vol.111.Paris 1931.

35. ---- Everyday Life in Babyion and Assyria, 3rd Pub. 1959.

36. ---- Every day life in Babylon and Assyria 3rd Pub. London 1959.

37. Cottrell(L.),The concise Encyclopedia of Archaealogy, , Pub. London 1960.

38. ---- Lost Cities, 1st. Pub. London 1957.

39. Dalton(O.M.), Byzantine Art and Archaealogy, New York 1961.

40. Devonshire (R.L.) Some Caire Masques and their Fanders, London 1921.

41. Devonshire, Rambles inCairo, Caire 1931.

42. Dunber (c.o.), Historical Geology, 2nd ,Ed., New York 1963.

43. Emmons (W/H.), Uison (S.A.), Stautfer (G.A.) and thiel (G.A.) Geology,Principles and processes, 5th Ed., New York 1960.

44. Etting Hausen(R.) Die Turkei und Ihre Kunsts Chatzc,Das Anatolien der Fruhenk anigreiche, Byzanz die Islamamische Zeit, Geneve, 1966.

45. ----- ,Arab Painting , Genever 1962.

46. -----, Les Tresers De L'Asie la Peinture Arab , Geneve 1962.

47. Evans(J.) Art in Mediaeval, France 987-1498, Oxford, 1948.

48. Fago,Arts Araba , Roma 1909

49. Fares (B.) Livre de la theriaque (pablications de L'Institut Francais D'Archeologie Orientale Du Du Caire La Direction de charles Kuente,Art Is Lcam. Tome 11.

50 Fedderson (M.), Chinese Decorative Art, London 1961.

51. Fiey(J.M.), Mossonl Chretienne, Beyrouth 1959.

52. Fletcher (B.) Ahistory of Architicture on the comparative Mehhod for students, Craftsmen and a Mateurs, London 1938.

53. Freakfort (H.) The Art and Architectureof the Ancient orient, London 1963.

54. Gabriel (A.) Voyages Archéslogiques, Dans la Turquie Orientale, Paris 1940.

55. ------ Monuments turces D'Anatolie, Tome Deuxieme Amasya-Tokat-sives ,Paris 1924,1931.

56. Gardner (E.A.) The Art of Greece,London,1925.

57. Gardner (P.) the principles of Greek Art, New York 19 38

58. Gayet (A.L.) L'Art Arabe,Paris 1893.

59. Geikie (J.) Structural and Field Geology,6th Ed. London 1953.

60 Ghirshman (R.) Iran Parthians and Sassanian,France 1962.

61. Golvin (L.), Le Magrib Central al'Epaque des Zirides Recherches d'Archéologie et d'Historie, Paris 1957.

62. Gray(B.) Persian Painting, SKIRA 1961.

63. Grunmith (J.T.) Geology for schools and .Ed. London 1967.

64. Grohman, Arabische Palaographie , 11; Teil, Das Schriflwesen, Die Tapidarschrift, wien 1971.

65. ____ Origin and early development of Floriated Kufic. Ars Orientals vol. 11.

66. Grube (E?J.), The world of Islam, London 1966

67. Haack, Oriental Rugs an Illustrated Guide, London 1960.

68. Hamid (I.S.) Mesopotamian School and The place of Painting in Islam, Edinburgh 1969.

69. Harding (G.L.) The Antiquities of Jordon ,New Ed. London ; 1967.

70. Harker (A.)Petrolegy for students an Introduction to the study of Rocks under the Microscope, 8th, Ed., Gembridge 1962.

71. Hebson(R.L.) Chinese Art, London 1964.

72. Herbert (S.Z.) Rocks and Minerales, New York.

73. Herzfeld(E.) Ardhaologish Reise im Euphrat and Tigris Gebiet, Berlin 1911-1920.

74. ---- Die Ausgrabungen von Samarra, Berlin, 1927.

75. Hill-(D.) and Graber(D.) Islamic Archite1ture and its Decoration A.D. 800-1500, 1st Pub., Londonn 1964

77. Hitte(R.K.) History of Syria, 2nd ,ED., London 1957.

78. Hodges (H.), Technology in the Ancient world Ist. pub. London 1970.

79. Holmes (A.) Principles of physical Geology. Ist .Ed., London 1944.

80. Huot(J.L.) Persia From its origins to the Achaemenids, London 1965.

81. Kendrick (A.F.) catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt (Grace-Roman period), London 1920.

82. KDchlin (R.) l'Art del'Islam, Paris 1780.

83. King(L.W.) A history of Sumar and Akkad, and acount of the early Races of Babylonia From Prehistoric Times to the Foundation of the Babylonian Monarchy, London 1916.

84. ------ A history of Babylon from the foundation of the Monarchy to the persian conquest ,London 1919.

85. Kjellberg (E.)and Saflund, Greek and Roman Art, Ist. pub., London 1968.

86. Kramer (S.N.) History begins at Summar, 2nd Ed., London 1961.

87. ------ The Sumerians (Their History, culture and character), Chicago 1963.

88. Kuhnel(E.) ,Islamic Art and Architecture, 1st. Pub., New York 1966.

89. Lane (A.) Early Islamic pottery, Mesopotamia,Egypt and pefsia ,London.

90. Leeds (W.H), Rudimentary Architecutre, London.

91. Lloyd(S.) The Art of the Ancient Near East(Egypt, Levant,Persia, Assyria, Sumer Anatolia), Thames and Hudson 1961.

92. Longwell (C.R.) Knopf(A.)and Flint (R.F.) physical geology,3rd .Ed. New York 1960.

93. Lucena(L.S.) ,La Alhambra Novisimo Estudio De Historia Arte, 2nd .Ed. Granada 1920.

94. Luckenbill(D.P.), Ancient Records of Assyria and Babylonia,New York 1968.

95. Macqueen(J.G.) Babylon 1st. London 1964.

96. Mallowan(M.E.L. Early Mesopotamia and Iran,London 1965.

97. Marcais (G.),L'Art de L'Islam, Paris 1946.

98. May(C.J.D.), How to Idnetify persian Rugs and other oriental Rugs,6th Pub. London 1964.

99. Migon (G) Manuel D'Art Muslman, Les Arts Plastiques et Industrials ,Paris 1907.

100. Miller (W.J.) An Introduction physic al Geology, 5th Ed., Forohto 1949.

101. Milles(G.C.), Miharb and Anazah, A study in early Islamic, Iconography, New York 1952.

102. Moortgall(A.) The Art of Ancient Mosopotania, The Classical Art of the Near East, 1st. Pub. London 1969.

103. Nicole (G),La Peintrue Des Vases Grees, Paris, 1926.

104. Parrot (A.),Ninavah and Babylon; France 1961.

105. ---- Summer the Arts of Marking, France 1960.

106. Pauty (E.), L'Archileoture an Cairo Depuis La Institut Francais D'Archeologie Drientale , La Cair 1936.

107. ----- Musee National de L'Art Arab Catalogue General du musee Arabe Du caire, Les Bais Soupltes Jusqu al' Epoque Ayyoubide Le caire 1931.

108. Percy(G.) History of western Art New York 1961.

109. Perkins(A.L.), The Comparitive Archeology of Early Mesopotamia , Chicago 1963.

110. Perrot(G.) Historire de L'Art Dans L'Antiquite (Egypt, Assyria, phenicia, Judee, Asie Mineure Perse, Gréce), Tome x , La Gréce Archoique la Ceramique D'Athénes, Paris 1914.

110. Pope(A.U.) The Architecture of the Islamic period in Asurvey of persian Art, New York 1939.

111. ——— Persian Architechure, 1st Pub, Londán 1965.

112. Putnam(C.W. Geology,New York 1964.

113. Rastall(R.H.) The Geology of theMetalliferous Deposits, Cambridge 1923.

114. Read(H.H.)and Walson (J.) Introduction to Geology, New York 1966.

115. Rice(D.S.) The uniqu Ibn-Al-Bawwab Munsuscript in the Chester Beatty Library, Dublin 1955.

116. Rice(D.T.) Islamic Art London 1965.

117. ——— The Oxford Excavation,at Hira,Ars Islamica,Vol.1, Part 1,New York 1968.

118. Rice (T.T.) The seljuks in Asia Minar,London 1966.

119. Riefstahl(R.M.) Turkish Architecture in Southwestern Anatolia,Cambridge 1931.

120. Richmend(E.T.) Moslem Architecture 623 to 1516 some causes and Cansequences, London 1926.

121. Rivaira(G.T.,) Moslam Architecture, Its origins and Developments, Edinburgh 1918

122. Pockham(B.) Islamic pattery and Italian Maiolica, London, 1959.

123. Rogers (J.J.W.)and Adams (J.A.S), Fundamentals of Geology, Tokyo 1966.

124. ROSINTAL (J.), L'origin Des Stalacti tes De L'Architecture oriental, Paris 1938.

125. Rosse (E.D.) The art of Egypt Through the Agos, London 1931.

126. Roux(G), Ancient Iraq , Perguin Books 1969.

127. Rowland (B.) The Art and Architecture of India 2nd Ed. Penguin Books, 1956.

128. Saggs(H.W.E.) The Greatness that was babylon (Asketch of the Ancient Civilization of the Tigris- Euphrates valley) 1st Pub. London 1962.

129. Sauvaget (J.) La Moquee Omayyade de Medine, Paris 1947.

130. Schulz(W.)Die Persisch -Islamische, Miniat urmal- Erei, Ein Beitray Zur Kunstgeschichte Irans, Leifzig 1914.

131. Scranton (R.L.) Aesthetic Aspects of Ancient Art, Chicago 1964.

132. Shafiei(F.) Simple calyx in Islamic, Cairo 1957.

133. Shand(S.J.)The Study of Rocks ,3rd Ed., London 1951.

134. Sickman (L.)and Soper(A.) The art Architecture of China, 2nd Ed., Penguin Books 1960.

135. Shelton (J.S.Geoglgy Illustrated, London 1966.

136. Snodgrass(A.M.) Arms and Armour of the Greeks, 1st. pub., Thames and Hudson 1967.

137. Sordo- (E.) Moorish spain Cordaba Seville Granda, Canada 1963.
Granada

138. Spock(L.E.) Guide to the study of Rocks, 2nd Ed. New York 1962.

139. Stuart (H.) Companion to Roman History, Oxford 1912.

140. Thomine (J.S.) Le Mausolée Dit de Baba Hatim en Afghanstan: Revue des Etudes Islamiques, Fascicule 2, Paris 1971.

141. Toil (A.L.), The Geology of South Africa, 3rd. Ed., London 1954.

142. Turner(F.J.) and Verboogen (J.) Igneous and Metamorphic petrology ,2nd Ed., New York 1960.

143. Valentine(W.H.), Modern Copper Coins of the Muhammadan States, London 1911.

144. Vottrec(I.) Lost Cities, 1st.Pub. London 1957.

145. Wadia (D.N.) Geology of India, 3rd Ed., New York 1966.

146. Walter (T.H.) Potrology, New York 1962.

147. Weill(M.T.D.) Musee Natio al de L'Art Arabes Catalogue General du Musee Arabe du Caire Les Bois a L'Pigraphes jusqu al 'Epoque Mamlouke, Le Caire 1931.

148. Wenger(M.), Greek Master works of Art, New York 1961.

149. Wiet(M.G.) ,Catalogue General, du Musee de L'Art Islamique du Caire, Inscription Historiques surpierre L'Caire 1971.

—— Publications du Musee Arabe du Caire, L'Exposition persane, De 1931; Imp. de L(Institut Francais, D'Archeologe Orientale 1933.

150. Wiet (G.) The Mosques of Cairo, France 1966.

151. —— Musée National de Lért Arabe, Catalogue General du Musee Arabe du Caire, Steles Funeraires, Tome Dixieme , Le Caire 1939.

152. Wilber (D.N.) The Architechure of Islamic Iran the Ilkanid period , New Jersey 1955.

153. Wiley (J.) And sons physical Geology 2nd .Ed., New York 1960.

154. Willimas(HW.)Turer(F.J) & Gilbert(C.M.), Petrography an Introduction to the study of Rocks in Thin Section, Free Man and Company 1954.

155. Woolly(L.) Mosopotamie and The Middle East, 1st Pub., London 1961.

156. History Unearthed, Asurvey of Egihteen Archaeological sites Throughout the World, London 1958.

جـ ـ المجلات :

١ ـ مجلة نكروفن ، المانيا النهبة ، العدد ٢١ ، سنة ١٩٧٣ م

2. Aga-Oglu, The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398A.D., Ars Islamica, Vol.111 New York 1968.

3. Aga- Oglu, The Pre liminary Notes on some persian Illustrated Mss. In the Topkapu Sarayi Muzesi, Ars Islamica Vol. I, New York 1968.

4. Bernheimer(R.), Asosanian Monument in Merovingian France, Ars Islamica, Vol.v. New York 1968.

5. Cohney(J.D.), Egyptian Art in the Collection of Albert Gallatin, Jurnal of Near Eastern Studies, Vol XII, Number 1, J nuary 1953, Chicago 1953.

6. Dimand(M.), Studies in Islamic Ornament, I some Aspects of Omaiyad and Early Abbasid Ornament, Ars Islamica, Vol.Iv?New York 1968.

7. El-Basha(H.) The Muqarnas, Its Early use in Islamic Doorways and Tawers.

8. ----- The Muqarnas, a Genuine Characteristic of the Islamic Art. Its Early use and Development in Domes.

9. Ettinghausen(R.), Evidence for the Identification of Kashan Poterry; Ars Islamica; vol.III, New York 1968 .

10. Field (H.)and Prostov(E.), Archaeological Investigations in Central Asia, Ars Islamicia., Vol.v. New York 1968.

11. Florence (E.D.), Dated Tiraz in the Collection of the Universityof Michigan, Ars Islamica, vol.Iv, New York 1968.

12. Gabriel(A.) Dunaysir, Ars Islamicia, vol I, New York 1968.

13. Hartner(W.) The pseudoplanetory Nodes of the Moons Orbit in Hindu and Islamic Iconographies, Art Islamica, Vol. v., New York 1968.

14. Herzfeld(E.) Damarcus Studied in Architecture 111, Ars Islamica, Vol. xl-xll, New York 1968.

15. Abronze pen Gase, Ars Islamica, vol. 111, New York 1968.

16. Kantor(H.J.), The shoudler Ornament of Near Eastern Lions, Journal of Near Eastern Studied Vol. vl, October 1944, No. 4, Chicago 1953.

17. Krunic(J.) Iraq, protection of Cultural Heritages Serial No. 1101/BMS: RDICLT, Unesco: Paris, March 1969.

18. Lamm(C.J.) Some Mamluk. Embroiderios, Ars Islamica, vol. lv, New York 1968.

19. Leohler (G.) The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures, Ars Islamica, vol. lv, New York 1968.

20: Leibovition(J.) Gods of Agricukture and Welfere in Ancient Eggpt, Journal of Near Eastern Studies n Vol., xll, Number 2, April 1953, Chicago 1953.

21. Lloyd(s.) Tell Uqair, Report on the Excavations Journal of Near Eastern Studies, vol. 11 Number I, January 1943, Chicago 1943.

22. Oppenheim (A.I.) The Golden Garments of the Gods, Journal of Near Esstern Studies, vol. VIII Number 2, April 1949, Chicago 1949.

23. Pope(A.U), Some Recenlty discovered Sdldjuk Stucco, Ars Isla'ica, Vol.I. New York 1968.

24. Reithinger (G.) Unglazed Reliaf Pottery From Northern Mesopotamia, Ars Islamica, Vol.xv xvl, New York 1968.

25. Roes(A.V.), The Lion with Bady Markings in oriental. Arts, Joumal of Near Eastern Studies, vol xll, Number 1, January 1953, Chicago 1953.

26. Ruthven(.p.) Two metal Works of the Mamluk period Islamica, vol, 1, New York 1968.

27. Sarre(V.F.), Die Bronz ekanne des kalifen Murwan. ll im Arabischen Museum in Cairo, Ars Islamica, Vol, 1, New york 1968.

28. Sankalia(H.D.), notes and News, Spauted vessels from Navda Toli(Madhya Bharat)and Iran , Antiquity , vol . xxlx, No 113 March 1955 New York 1955.

29. Schroeder(E.), An Anquamanile and some Implications, Ars Islamica; vol.v., New York 1968.

30 Schmidt(V.J.H.), Damaste der Mamlukenzeit, Ars Islamica, vol., I, New York 1968.

31. Serjeant (R.B.) Material for a History of Islamic Textiles up to the Mangol Conquest , Ars Islamica, vol.vll, New York 1968.

32. Shafiei(F.) An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulon Bulletin of Faculty of Arts, Vol.xv, part 2, may 1953, Cairo 1953.

33· Smith(M·B·) The wood Mumber in the Mardjid -I Djami Nain,Ars Islamica,Vol· I lv, New York 1968·

34· -----Material for Acarpus of Early Tranian Iranian Islamica,vol Iv, New York 1968·

35· Smith(J·G·) The Matarrah Assemblage, Journal of Near Studies,vol xl, No·1 January 1953,Chicago 1952,Chicago 1952·

36· Strozypowski·
Die Islamesche Kunsl Als Prohlem, Ars Islamica, Vol·I; New York 1968·

37· Tulane(E·) Arepertoire of the Samarran Pointed pottery Style, Journal of Near Eastern Studies, January 1944, Vol·111 Number I, Chicago 1944·

38· Yawer(T·R·) The Fartress of Bash- Tibiya, Adab Al-Rafidain; Colleage of Arts Mosul , University ,Vol·lv August 1972·

@ @ @ @ @ @ @

المداخل

المحاريب

الشبابيك

الطاقات

الاعمدة والبدنات

الافاريز الزخرفية

اولاً/ الافاريز المزودة بشريط الكتابية

ثانياً/ الافاريز الخالية من الكتابات

الأشرطة الكتابية

الالواح التذكارية

شواهد القبور وصناديقها

صناديق القبور

بعض
صور لم تنشر عن مباني الموصل
القديمة ودراستها التحليلية

